

تصدر عن دار ميريت للنشر

كتاب أدبي غير دوري | العدد 41 | مايو 2022

قراءات في رواية "غيوم فرنسية" لـ«ضحى عاصي»

مدرسو التربية الدينية يحاولون احتكار الحديث باسم اللّه!

ملف خاص المشهد الأدبي الراهن في سوريا

موعد على العشاء مع الشيخ الشعراوي

أزمة خطاب التنوير.. سيد القمني نموذجًا

المدير العام: **محمد هاشم**

رئيس التحرير : **سمير درويش**

نائب رئيس التحرير : **عادل سميح**

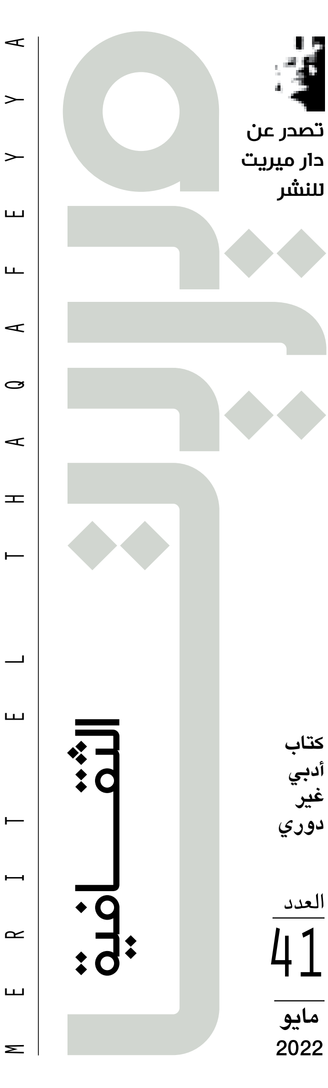
مدير التحرير : **سارة الإسكافي**

التنفيذ الفني : **إسلام يونس**

الماكيت الرئيسي والتصميم
إهداء من
أحمد اللبَّاد

أسسها سمير درويش
وصدر العدد الأول فى يناير 2019

المراسلات : **دار ميريت للنشر** ، 32 شارع صبري أبو علم ، القاهرة ، مصر
email: miritmag@gmail.com



تصدر عن
دار ميريت
للنشر

كتاب
أدبي
غير
دوري

العدد
41
مايو
2022

قواعد النشر في «ميريت الثقافية» :

تنحاز «**ميريت الثقافية**» للكتابة الإبداعية والثقافية الجادة، التي تعبر عن فكر ورسالة التنوير، ويسعدها أن تقبل المساهمات الأدبية والثقافية وفق المتطلبات الآتية :

- أن تكون المادة المرسلة مخصصة حصريًا لـ «**ميريت الثقافية**»، ولم يسبق نشرها بأي وسيلة نشر أخرى.
- ترسل المادة مكتوبة ومصححة على برنامج «وورد» Word، ولا تُقبل الأوراق المطبوعة، أو الملفات بصيغ أخرى (مثل PDF).
- المجلة غير ملزمة بتقديم تفسير عن عدم النشر، وميعاد النشر يخضع لأولويات المجلة وأسبقية إرسال المواد.
- ترتيب المقالات وأسماء الكُتَّاب يخضع لاعتبارات فنية خالصة، وليس له علاقة على الإطلاق بأهمية المبدعين، والمجلة تعتز بكل كُتَّابها وقرائها.



المحـــ

افتتاحية

إبداع ومبدعون

ملف خاص

(المشهد الأدبي الراهن في سوريا)

نون النسوة : (قراءات في رواية "غيوم فرنسية" لـ"ضحى عاصي")



ـــتويات



تجديد الخطاب

حول العالم

الملف الثقافي : (أزمة خطاب التنوير.. سيد القمني نموذجًا)

ثقافات وفنون :



لوحة الغلاف والرسوم الداخلية المصاحبة لمواد باب «**إبداع ومبدعون**» **للفنانة اليمنية شذى التوي** (1989- ...)



الرسوم المصاحبة لمواد باب «نون النسوة» **للفنانة الإماراتية د.نجاة مكي** (1956- ...)



الصور الفوتوغرافية في بدايات الأبواب، وفي ظهر الغلاف **للفوتوغرافية السورية مي عطَّاف** (1972- ...)

افتتاحية



سمير درويش
رئيس التحرير

بين الدين والثقافة..

محاولات مدرسي التربية الدينية احتكار الحديث باسم الله!

لم يحدث أن قدمت نفسي -ولا كثيرين ممن يتناولون شأن الأديان، والدين الإسلامي تحديدًا- باعتباري عارفًا بما يطلقون عليه «علوم الدين»، فلست متبحرًا في علم الرجال والجرح والتعديل والناسخ والمنسوخ، ولا أتعقب آراء القدماء في رواة الحديث، ولا أفرِّق بين الكاذب والمدلس.. إلخ، ولا أتعقب الصحيح والمدسوس والموصول والمقطوع في الحديث، ولا المكي والمدني في التنزيل ولا أفكر في التفريق بينهما.. ها أنا أعترف!

لا يشغلني كل ذلك من الأساس، ببساطة لأنني أعتقد أنه حمولة زائدة على الكتاب الأصل الذي يتكون من 77437 كلمة، وأطمئن نفسي بأن عمر بن الخطاب وأبو بكر وجل الصحابة الأوائل لم يكونوا يحفظون القرآن، ولا يعرفونه كله، بدليل الاختلاف في جمعه، ووالاختلاف على ضرورة جمعه من الأساس، ولم يكونوا يعرفون البخاري ومسلم، ولا الشافعي ومالك ولا أبو حنيفة وأحمد بن حنبل وابن تيمية وابن القيم الجوزيه والألباني!

أنا ممن يعتقدون أن (الدين) بسيط ولا يحتاج كل هذا الشقاق والقتال والذبح والقتل، لأنه ببساطة نزل ليتمم مكارم الأخلاق، لا لكي نحفظ القرآن في الكتاتيب ولا أن نؤلف ملايين الكتب التي تشرح كتاب واحد، لا تؤدي إلى فهم أعمق للكتاب الأصل بقدر ما تزيد الشقاق وتقسِّم المسلمين إلى سنة وشيعة، وتقسم السُّنَّة إلى مذاهب وفرق، وتقسم كل فرقة إلى فرق أصغر، ويحمل الجميع السلاح ضد الجميع، مثل حادث اعتداء مسلمين سُنَّة على (مسجد) لمسلمين شيعة راح ضحيته عشرات من الأرواح البريئة، فإن كانت (علوم الدين) أوصلتنا إلى أن يقتل بعضنا بعضًا فلا حاجة لنا بها.. ناهيك طبعًا عن أن المتابعين والقارئين يعرفون أن (جُلَّ) الأخبار والروايات إنما (اختُلِقت) لتُستخدم في الحروب الدنيوية على الخلافة والقيادة، وأُلصقت تعسفًا وجورًا بالنبي وصحابته، مثال الأحاديث التي رويت أثناء الفتنة الكبرى، ناهيك عن أنها كلها رويت في زمن متأخر، وأن بينها حديث رواه أبو هريرة يقول إن النبي نهى عن أن يُكتب عنه

وأنه جمع المكتوب وحرقه، ورواية عن أن عمر بن الخطاب كان يمسك الراوي من خناقه ويطلب منه أن يأتي ببينة على ما يروي أو يقتله، وأنه كان يطارد الرواة بالعصا، حتى أن أبا هريرة ذكر أنهم لم يكونوا يستطيعون الرواية في عهده.

أقول لك إنني لا أنافس مدرسي وأساتذة المدارس والمعاهد الدينية في معرفة كذب أو تدليس رواة الأحاديث لأن أمر الأحاديث لا يشغلني أصلًا، لكنني مهتم بـ«الثقافة الدينية» العامة التي يستقيها المسلم العادي -غير المتبحر- من مصادرِ بثِّهَا، في خطب الجمعة ودروس الوعظ في المساجد -التي توجِّه خطابها لمرتاديها وغيرهم جبرًا وغصبًا بتعليق ميكروفونات قوية في الاتجاهات الأربعة!-، وفي برامج الفضائيات وأحاديث وفضفضات موقع يوتيوب، وفي المطبوعات الكثيرة، الرسمية وغير الرسمية، التي تطبعها مؤسسة الأزهر ودور النشر التي تريد أن تتربح من التجارة فيها -مثل مئات دور النشر المتخصصة في إعادة طباعة كتب التراث الشهيرة في مصر-، وفي الإذاعات الدينية المتخصصة والبرامج الإذاعية التي تُبَثُّ من الإذاعات العامة المُنَوَّعة، ومن الفتاوى التي يطلقها ليلًا نهارًا جيشٌ ممن يقال إنهم متخصصون، كل هؤلاء وأولئك لا يتركون صغيرة ولا كبيرة من أمور الحياة إلا دسُّوا أنوفهم فيها، من ختان البنات إلى المشاركة في الانتخابات وفوائد البنوك والعمل في السياحة والزواج عن حب وزنا العين.. إلخ.

و«الثقافة الدينية» ليست الدين بالضرورة، أو -لنكون واضحين- هي بالفعل ليست الدين، نستطيع القول إنها بعض قشور الدين كما يفهمونه، مختلطة بالعادات والتقاليد التي تفرضها كل بيئة على أهلها، بجانب لخبطات تأتي من التعليم الرديء الذي نتعلمه في مدارسنا، والثقافة المشوشة التي نحصل عليها من تداخل الأصوات والأفكار التي تُبثُّ في الفضائيات والمساجد، كل ذلك يُعجَنُ في بوتقة القَبَلِيَّة والرغبة في العودة إلى الوراء بما يصاحبه من رفض للعلم، أو على الأقل التقليل من قيمته باعتبار أن القرآن سبقه بـ15 قرنًا في وضع النظريات! وأن الله سخَّر لنا (الكفار) لكي يخترعوا ويصنعوا ونستهلك نحن دون عناء.. كما قال الشيخ الشعراوي في أحد أحاديثه.

الاهتمام بالثقافة الدينية ليس اهتمامًا بالدين بقدر ما هو اهتمام بتأثير الدين على المجتمع وتطوره، وعلى العلاقة بين الناس التي تنعكس على الدولة والقانون والأحزاب والسياسة والفن والثقافة.. فالمجتمعات التي سبقتنا على مقاييس العلم والتكنولوجيا والحضارة، استطاعت أن تضع الثقافة الدينية في موضع لا يؤثر على التطور في كل جوانبه، خاصة التطور الاقتصادي، واستخدمت القانون أداة حاسمة للفصل بين الناس، باعتباره نصوصًا واضحة لا لبس فيها، فيها عقوبات معلومة على أي خروج عن القواعد المجتمعية، وهذا يخالف المراوحات الموجودة في النصوص الدينية، والتفسيرات المختلفة التي تتناقض من التحليل الكامل إلى التحريم الكامل أحيانًا، وهو ما يؤدي لدينا إلى العنف والقتال المسلح غالبًا لفرض أحد التفسيرات بالقوة.

هذا الفهم العام لما أسميته «الثقافة الدينية» لا يجوز معه أن يُواجَه كل متحدث بأنه غير متخصص، لأننا لا نتسابق في إثبات أو نفي قول ورد عن الرسول منذ ألف وأربعمائة عام، فهذا القول -مع كامل التبجيل للدين ومعتنقيه- لا يكون مؤثرًا أو ضروريًّا إلا بقدر تأثيره على الحياة في اللحظة الراهنة، كما لا نتسابق على إثبات نسخ آية أو حكم إلا بقدر ما نحتاجه بمقاييس اليوم، فمثلًا يمكن النظر إلى آلاف الفتاوى التي أطلقها مدرسو وأساتذة المواد الدينية في المدارس والمعاهد في موضوع وجوب ختان الإناث باعتبارها سنة مؤكدة، ومدى تأثير هذه الفتاوى على تماسك العائلات وصمود الزيجات وتشرد الأولاد، وبالتالي على تماسك المجتمع نفسه.. هذه الفتاوى التي أنكرها شيخ الأزهر مؤخرًا دون أن يقدم اعتذار

مؤسسته التقليدية الاتباعية على هذا الخطأ الجسيم الذي كلف المجتمع كُلفة باهظة، ودون أن يعتذر للراحلة نوال السعداوي، الطبيبة التي وعت لخطورة الختان منذ ستينيات القرن الماضي، باعتبارها (أهل ذكر)، وكتبت وتحدثت كثيرًا، مما كلفها الفصل من عملها، وتكفيرها من المدرسين والأساتذة أنفسم الذين يعتبرون أن فتوى الشيخ ضد الختان -الآن- دليلًا على انفتاح الأزهر وتطوره!

الموضوع الأخطر في الثقافة الدينية المغلوطة، هو تحريم فوائد البنوك الذي قال به الشيوخ سنوات كثيرة، باختلاف انتماءاتهم، باعتبار أن فائدة القرض ربا حرَّمه اللّه في القرآن الكريم تحريمًا صريحًا، بالرغم من أن تعريف الربا ليس قاطعًا ويدخل في (المشتبهات) الواردة في حديث رواه البخاري ومسلم عن النعمان بن بشير، قال: سمعت رسول اللّه يقول: «إن الحلال بين وإن الحرام بين، وبين ذلك أمور مشتبهات، فمن اتقى الشبهات استبرأ لدينه وعرضه".. إلخ الحديث. لذلك ورد عن عمر بن الخطاب، في تفسير ابن كثير للآية قوله: "ثلاث وددت أن رسول اللّه عهد إلينا فيهن عهدًا ننتهي إليه: الجد، والكلالة، وأبواب من أبواب الربا".. وهو ما يعني أن (الربا) لم يكن فيه تعريف نهائي قاطع شامل!

الربا كلمة تعني في (اللغة)، كما عرَّفه عبد الرحيم عبد الحميد الساعاتي في بحثه بعنوان «العلة الاقتصادية لتحريم ربا النسيئة والفضل"، صفحة 43- 44، هو: النماء، والزيادة في الشيء، وارتفاعه، وفي (الشرع): ما يُزاد على أصل البيع، أو الدَّين من مال دون حقٍّ، أو ما يُزاد بعد مدَّة معيَّنة من الوقت بلا مقابل".. فهل ينطبق ذلك مثلًا على زيادة سعر عقار بعد مدة من الزمن حسب العرض والطلب؟ الملاحظ أن (الشيوخ) حصروا فكرة (الربا) في الزيادة التي يطلبها المُقرض على المقترض فوق أصل الدين باعتبار أنه استغلال لحاجته.

لكن تطور الاقتصاد وحركة الأموال في العصر الحديث جعلت للأموال سعرًا سوقيًّا، وتحدثت عن فرص الاستثمار المتعددة للأموال بالشكل الذي يزيد حصيلتها، فالذي يملك 1000 جنيه يمكن أن يشتري بها ماشية ويعلفها لتصير ألفين بعد شهرين مثلًا، في حين أنه لو وضع الألف في البنك انتظارًا للفائدة ستصير 1020 بعد الشهرين، ولو وضعها في الدولاب ستنقص، وإن أقرضها لمحتاج ستظل كما هي بفرض أن المحتاج استطاع السداد!

علم الاقتصاد قائم على الاختيار بين الفرص حسب درجة المغامرة التي يتحملها صاحب رأس المال، لذلك قد يكون مفهومًا أن يُقرضَ شخصٌ ما قريبًا له أو صديقًا مبلغًا صغيرًا ليقضي به حاجة ملحَّة كالطعام والشراب، وإن زاد عليه المبلغ يكون قد استغل فقره، لكن لا يكون مفهومًا أن يقرضه مبلغًا كبيرًا ليقيم به مشروعًا يأخذ أرباحه وحده.. فمن أين جاء الشيوخ -إذن- بوصف الربا على فوائد البنوك، في حين أنها معاملات استثمارية بغرض تعظيم الفائدة وليست اقتراض مبالغ صغيرة لأمور ملحَّة؟

الحديث عن الختان أو فوائد البنوك -وقد قلنا ما قلناه- هو حديث في «الثقافة الدينية» وليس حديثًا في الدين الذي يحتاج إلى متخصصين، رغم قناعتي المبدئية بأن الدين يسر ولا يحتاج إلى هذه الأطنان من الكتب التي معظمها ضحل في الأفكار والتفسيرات والاستنتاجات والصياغات، ولا إلى هذا الجيش (العرمرم) من الشيوخ الذين يفتون في كل شيء وأي شيء دون علم ويرتزقون من الدين مادَّةً وشغلًا، في حين كان المسلم العادي في القرنين الأولين يعيش دون الحاجة إلى دار إفتاء وهيئة كبار علماء ومجلس أعلى للشئون الإسلامية ومجامع علمية وأكاديميات ومعاهد ورسائل ماجستير ودكتوراه لا تفعل شيئًا سوى نسخ المنسوخ ونقل المنقول وتشويه الواضح، في محاولة لاحتكار الحديث باسم اللّه، واللّه من كل هذا براء، فلم يوحِ إلى أحد بعد النبي، إن هي إلا اجتهادات لا تلزم إلا من كتبوها ●


إبداع
ومبدعون
رؤى نقدية





التطور الفينمنولوجي في منهج هايدجر التفسيري لمفهوم الكينونة

يوفر هذا العرض للوجود العادي اليومي للباحث في الظواهر التفسيرية الفرصة للكشف عن المعنى بشكل استقرائي من منظور emic. يمكن القول إن هذا هو أعظم أصول الفينومينولوجيا التفسيرية في تلك الفرصة لإلقاء الضوء على "العادي، الذي يعتبر العيش كأمر مسلم به كشيء ذي طبقات أكثر، وأكثر دقة، وأكثر توقعًا، ويحتمل أن يكون تحويليًّا عندما يتم الكشف عن شيء ما عن غير عادي"، ومع ذلك، للقيام بذلك، يجب الانتباه إلى وجهة نظر هايدجر في التفسير وحجته ضد النهج غير المسبق للظواهر.

يُنظر إلى مارتن هايدجر (1889- 1976) في البداية على أنه مجرد طالب عند إدموند هوسرل (1909– 1911) وبعد ذلك كمساعد له في جامعة فرايبورج (1919– 1923) على أنه "العمود الفكري" التالي في الحركة الظاهراتية التي تلت هوسرل (داولينج، 2011)؛ (هيلي، 2011). تحدَّى كتابُهُ «الوجود والوقت» المُثُل الظاهراتية الموجودة في المنهج الهوسرلياني، بحجة أنها كانت في الغالب وصفية، وتتبنى البنى الأساسية للوعي. وهكذا دافع هايدجر عن مُثُل الظواهر الخاصة به باعتبارها واحدة من تفسير التجربة وشرح «معنى الوجود» (سيربون، 2009؛ دريفوس وراتال، 2007؛ هيلي، 2011 ؛ ماكونيل هنري، تشابمان، وفرانسيس، 2009؛ موران، 2000).

رفض هايدجر فكرة الكائن البشري/ الذات كمتفرج على الأشياء التي تتبنى أن كلًّا من الذات والموضوع لا ينفصلان. بالنسبة إلى هايدجر، كان «الوجود» هو مجموع الأوصاف أو الحسابات التي قدمها «الدازاين» (الوجود هناك أو وجود الإنسان) لحياتهم اليومية أو وجودهم العادي (ص38). وهكذا سأل هايدجر من موقف فلسفي «ماذا يعني ذلك؟».

أحد المبادئ الأساسية لفلسفة هايدجر يقر بوجود «الوجود في العالم»، ويُفهم على أنه تماسك وانفصال عن العالم (سيربون، 2009؛ دريفوس وراتال، 2007؛ موران، 2000). من هذا الموقف، رفض هايدجر منهج هوسرل في الاختزال الظاهراتي ونظرته للأنا المتعالية. وقد وضع هايدجر مجموعة واسعة من المبادئ الأساسية في فلسفته الفينومينولوجية. تتضمن هذه المبادئ مفهوم الوجود، الوجود في العالم، لقاءات مع كيانات في العالم، والوجود مع الزمانية، والمكانية، وهيكل العملية التفسيرية. المناقشة المقدمة هنا تركز على مفهومه للكينونة.

مفهوم هايدجر عن الدازاين

اشتمل مفهوم هايدجر عن الكينونة على إعادة صياغة مسألة الكينونة التي أثبتت أنها تمثل تحديًا للفلاسفة السابقين من خلال تحدي مفهوم الوجود باعتباره ثنائية. يتضح تحديه للثنائية الديكارتية بشكل خاص في نقده لظواهر هوسرل التي ترفض فكرة الكائن البشري (الذات) كمتفرج على الأشياء التي تتبنى أن كلًا من الذات والموضوع لا ينفصلان. في تقديمه لكونه لا ينفصل، قدم هايدجر مفهوم الدازاين.

قدم هايدجر مفهوم الدازاين الذي يعكس مفهوم «الكائن الحي» من خلال نشاطهم في «الوجود هناك» والوجود في العالم (سيربون، 2009). يتمثل النشاط المركزي للدازين في بحثهم عن الوجود وخاصة قدرتهم على التساؤل والتركيز على الوجود الشخصي. وهكذا، طرح هايدجر أطروحة مفادها أن «فهم الوجود هو في حد ذاته خاصية محددة لكينونة الدازاين» مقدمًا للكينونة على أنها «مميزة وجوديًا من حيث كونها وجودية» (ص32). في هذا التمييز الأنطولوجي، يصور هايدجر الدازاين ككيان لديه فهم لوجوده وإمكانياته. وهكذا، دعا هايدجر إلى وضع «بنية عارية أساسية للدازين» على أنها موجودة في العالم من خلال استكشاف «الحياة اليومية المتوسطة» (ص65).

أثناء استكشافه للبنية الأساسية للكينونة، أي الوجود في العالم، أوضح هايدجر أن هذه الظاهرة (الوجود في العالم) هي ظاهرة وحدوية و"يجب أن يُنظر إليها ككل" (ص79). عند تقديمه "للعالمية في العالم"، انتقد هايدجر فكرة هوسرل عن الاختزال، أي محاولة استكشاف الوعي بشكل منفصل عن العالم الذي يقع فيه الشخص. بدلًا من ذلك، طرح هايدجر الحجة القائلة بأن الفهم يتحقق من خلال النشاط الدنيوي. جادل هايدجر بأن فهم الدازاين لوجودهم ووجود الكيانات الأخرى التي تمت مواجهتها من خلال التفاعلات اليومية ذات الاهتمام المتوسط هو ما يخدم كنقطة انطلاق في التحقيق في كينونة الدازاين (سيربون، 2009).

قدم هايدجر العالم في سياقين: أحدهما للعالم المشترك والآخر للعالم الذاتي. لذلك فقد صور ظاهرة عالمية العالم على أنها ترابط هذه العوالم المحددة. وهكذا، طوَّر تحليل الدازاين من خلال مواجهتهم مع كيانات في العالم. لتفعيل هذا الاستكشاف، قدم مفهوم «المعدات» كوسيلة لتمييز الكيانات التي يصادفها الدازاين Dasein في العالم من «الأشياء المجردة». أوضح هايدجر أنه من أجل اعتبار الكيان مفيدًا (جاهزًا للتسليم)، يجب أولًا فهم الكيان على أنه (موجود في متناول اليد). نشاط الدازاين، بينما يبدو فعلًا غير واعٍ، لا يعني عدم الفهم ولكنه يسلط الضوء على كيفً أن جوانب ارتباط الدازاين Dasein اليومي بالعالم لا تصيغها النظرية. لذلك، تحدى هايدجر الفهم الميتافيزيقي للوجود، مقدمًا أن هذه «الأنشطة غير الملحوظة تقدم بنية وجودية فئوية غنية، فاتتها الفلسفة الغربية». (سيربون، 2009، ص38)

كشف هايدجر في هذه المرحلة من التحليل أن مواجهات الدازاين مع الكيانات «جاهزة للتسليم» في العالم. كان المشروع الآن هو الكشف عن «من» الوجود في العالم وكشف تحليلي الدازاين من خلال لقاءات مع «الآخرين»، هؤلاء الآخرون هم دازاين آخر. في استكشافه للكيان الذي هو «من» في العالم، اكتشف هايدجر «الذات» فيما يتعلق بمتوسط الوجود اليومي من خلال التفاعل مع الآخرين. وهكذا، أكد هايدجر أنه لمواصلة تحليل الدازاين يجب على المرء أن يستكشف الوجود في العالم في سياق «الوجود مع الآخرين». ضمن هذا الوجود اليومي، طرح هايدجر بنية «الوجود مع»، أي أن وجود الدازاين ليس وجودًا «وحيدًا» بل «مع العالم»، أي الوجود مع الآخرين (ص152).

صور هايدجر وجود الدازاين مع التأثر والتشكل من قبل «هم» (داس مان). من خلال– هم (das Man)، يقدم هايدجر كيانًا غير شخصي يعكس ما يعتبره Dasein واقعًا اجتماعيًّا مفهومًا من خلال المواجهات مع المعدات (الجاهزة لتسليم الأشياء المفيدة) والطبيعة وغيرها (Dasein الآخر). جادل هايدجر بأنه عند التحقيق في من في العالم فإن ما يجب استكشافه في البداية هو وجود الدازاين

مع الآخرين (ص155). ومع ذلك، في استخدام مصطلح الآخرين، لا يعني هايدجر كل إنسان آخر باستثناء الدازاين ولكنه يعكس تعريف الدازاين بآخرين من نفس الخصائص والمعتقدات والأعراف والقيم. طرح هايدجر الحجة القائلة بأن الدازاين في الوجود مع الآخرين قد اضطلع بدور سلبي في قبول المعايير الجماعية وقيمة هم (داس مان) دون شك. هذا الوجود افترض أن الدازاين أعفى من المسؤولية الشخصية واتخاذ القرار والاختيار. ضمن هذا الدور السلبي، صور هايدجر الوجود على أنه غير أصيل أو «ساقط». من خلال الوجود غير الأصيل، قدم هايدجر الدازاين ككيان يتوافق بلا ريب مع الأعراف والقيم المجتمعية، وبالتالي فقد الذات. في تقديم البديل للوجود غير الأصيل، يقدم هايدجر الوجود الأصيل من خلال الكشف عن الذات الأصيلة للكينونة.

من خلال تقديم وجود الدازاين على أنه يحتوي على نمطين، أي الأصالة وعدم الأصالة، كان هايدجر يرسم الفروق بين مفهوم «هم أنفسهم» أي (الذي ليس لي ولكنه جزء من هم (داس مان) و»الذات» أو»فهم الذات» ما هو لي). على الرغم من ذلك، بينما كان هايدجر قد وضع هذه الفروق، كان حريصًا على الاعتراف بأن أحد أنماط الوجود لا يفضل الآخر. بدلًا من ذلك، كشف كلًا من نمطي الوجود عن الوجود في سياق الوجود في العالم من خلال لقاءات مع الكيانات والطبيعة وغيرها.

وهكذا، في هذه المرحلة من التحليل، كشف هايدجر عن وجود الدازاين في العالم كما تمثله العمليات العلائقية لـ"الوجود جنبًا إلى جنب مع العالم" (اهتمام الدازاين تجاه الكيانات)، والتواجد مع الآخرين (طريقة الوجود الدازيني). مع (الاهتمام بالآخرين)، و «كون المرء ذاته» (من في العالم) (ص169). واصل هايدجر في تحليله للكينونة لتفسير فهم أكثر بدائية للوجود في العالم من منظور وجود الدازاين في العالم.

سلط هايدجر الضوء على أنه فقط من خلال الوجود الوجودي للكينونة في العالم يمكن أن ينكشف «وجود الوجود». في شرح «وجود» الوجود في العالم، تم تقديم Dasein ككيان يقع في العالم من قبل فرد شخصي هناك بدلًا من مكان موضوعي أو مساحة في العالم. أظهر هايدجر أن الدازاين كان اتجاهيًا، أي أن اهتمام الشخص كان دائمًا موجهًا نحو الكيان الأقرب تقريبًا من خلال الاهتمام والإجراءات الحذرة (ص144).

واصل هايدجر التحليل ليكشف كيف ساهم الفهم في قدرة الدازاين على تفسير عالمهم. يقدم هايدجر «التفسير» كمفهوم متشابك بشكل وثيق مع «الفهم» في «توضيح ما كان موجودًا ضمنيًا بالفعل في الفهم» (سيربون، 2009، ص62). قدم هايدجر هيكلين رئيسيين مرتبطين بعملية التفسير؛ هذان الكائنان: «كبنية» (بمعنى تفسير الكيان «كشيء لشيء ما") و"هيكل الغابة" (يكشف عن المعرفة السابقة للكينونة بالكيانات في عالمهم). فيما يتعلق بهيكل "as"، تم عرض تفسير Dasein الحذر تجاه الكيانات الجاهزة للتسليم (الأشياء المفيدة) للكشف عن غرضها أو وظيفتها ومجموع المشاركة المرتبطة بهذا الكيان. «كما» تشكل بنية توضيح الشيء المفهوم، وهي تشكل التفسير" (ص188).

من خلال الكشف عن قدرة الدازاين على تفسير عالمهم، أظهر هايدجر أن التفاعل مع الكيانات لم يكن بدون افتراضات ولكنه كان موجهًا بمعرفة التفاعل اليومي. الدازاين تم تقديمه على أنه يمتلك معرفة موجودة مسبقًا أو «بنية أساسية للفهم» لعالمهم (ص191).

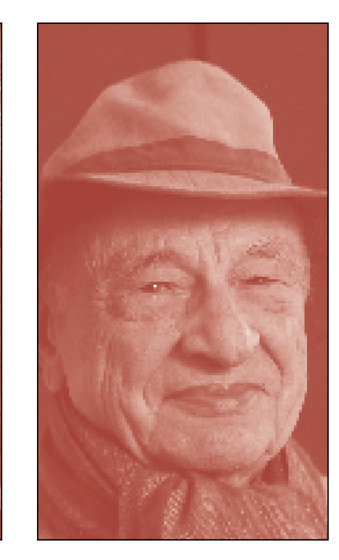
في هذه المرحلة من التحليل قدم هايدجر قدرة الدازاين على الفهم المسبق وأثبت أن أي فعل تأويل لم يكن أبدًا من موقف محايد تمامًا.

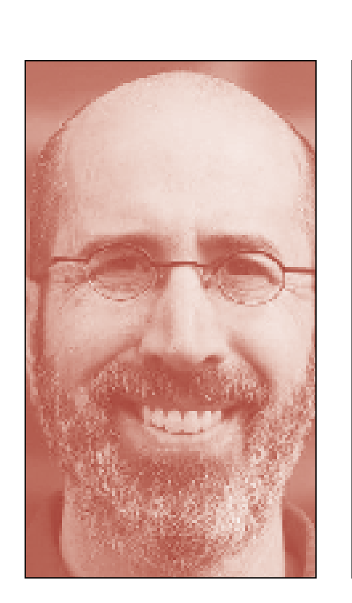
الرعاية التفسيرية: «الكلية الهيكلية للوجود في العالم»

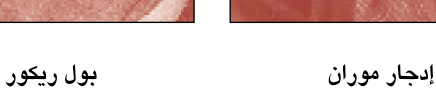
شرح هايدجر هيكل الرعاية على أنه «كلية الكينونة البدائية للكينونة» (ص227). جادل بأن «كينونة الدازاين تكشف عن نفسها على أنها رعاية» (ص227). من خلال شرح هيكل الرعاية، أعد هايدجر «الطريق لإشكالية الأنطولوجيا الأساسية- مسألة معنى الوجود بشكل عام» (ص227).

وهكذا قدم بنية الرعاية على أنها «الكلية الوجودية

لكل البنية الأنطولوجية للكينونة" (ص237). في أبسط أشكالها، تكشف بنية الرعاية لدى هايدجر ما هو الأكثر أهمية أو ذات أهمية للإنسان. يفضح ما يهتم به الإنسان أو ما لا يهتم به. في مصطلحات هيدجر، يكشف عن قلق الإنسان. على وجه الخصوص، يتم الكشف عن هذا من خلال الاتجاه المستقبلي للإنسان أو في الواقع أهدافه أو رغباته أو طموحاته المستقبلية. تم تقديم هيكل الرعاية هذا في سياق ثلاثة مفاهيم زمنية بدائية تمثل الماضي والحاضر والمستقبل من وجود الدازاين. ومع ذلك، بينما تم تقديم هذه العناصر في اتجاه عقارب الساعة للوقت الزمني، لم يقصد هايدجر تفسير هذا الإحساس بالوقت الوجودي الزمني للكينونة في هذا الوضع. قدم هايدجر هيكل الرعاية على أنه هيكل المستقبل إلى الماضي إلى الحاضر. في طريقة العرض هذه، اعترف هايدجر بالوقت الوجودي الزمني للدازين على أنه «متقدم على نفسه» (مستقبل)، «وجوده بالفعل في عالم»، (الماضي) وأخيرًا «كونه جنبًا إلى جنب» (حاضر) في العالم (ص236– 237). وفي هذه الرعاية لإمكانياتهم المستقبلية، يجد الدازاين نفسه في وجوده الحالي في حالة من «القذارة" الموجودة في عالم وُلِدوا فيه بمعايير وقيم وثقافة موجودة بالفعل. من وجهة نظر القذف هذه، يكون الدازاين «موجودًا بالفعل في عالم» والذي أظهره هايدجر كممثل لماضي الدازاين. بتوحيد كل من مستقبل الدازاين ووجوده في الماضي ضمن هيكل الرعاية، أظهر أن وجود الدازاين «متقدم على نفسه بالفعل في عالم» (ص236). في وجوده بالفعل في العالم، كان هايدجر يبرهن على وجود الدازاين مع دازاين آخر كما ينعكس في تعاطفهم مع الآخرين. في سياق







إدجار موران

بول ريكور

ديفيد آر سيربون

«الوجود مع» اختيارات هيدجر المفسرة للدازاين بأن تكون متقدمًا على نفسه فيما يتعلق برعايتهم الفردية في تفعيل وجود محتمل أصيل أو غير أصيل أو غير متمايز. هنا كان هايدجر يبرهن على سقوط الدازاين في العالم ووجوده مع دازاين آخر. في هذا السقوط، يُظهر Dasein الحرص في اختيار إمكاناته المحتملة.

إن ما حققه هيدجر في توحيد إمكانات الدازاين ورميته وسقوطه هو إظهار الوجود الواقعي. من موقف واقعي، يقر الدازاين من خلال الفهم والتفسير بأن المواجهات مع الكيانات من خلال الاهتمام الدقيق والعناية والاهتمام على أنها هادفة. هذا يكشف عن هدف الإنسان، أي «من أجله» و»من أجل» فيما يتعلق بإمكانياته المستقبلية. وهكذا، ضمن حشو الاهتمام والعناية، انكشف وجود الدازاين في العالم على أنه «رعاية جوهرية» (ص237). في شرح هيكل رعاية الدازاين، كان هايدجر يشرح مسار حياة الدازاين من موقف زمني. في سياق المؤقت، كشف عن وجود الدازاين «من بدايته إلى نهايته" (ص276). كشف عن الدائرة التأويلية للتفسير التي تضمنت تفسيرًا دائم

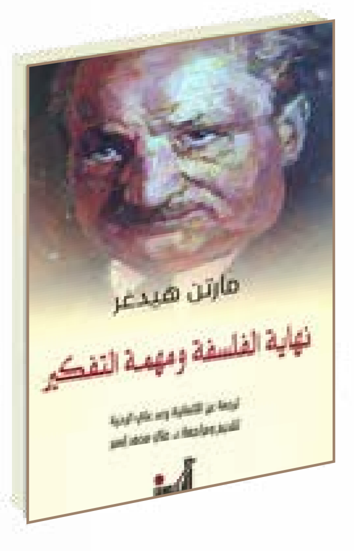
التطور لمستقبل الدازاين وماضيه وحاضره. تمثل دائرة التفسير هذه طريقة هايدجر في التفسير.

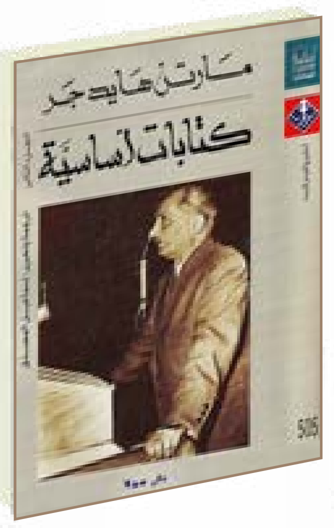
”طريقة“ هايدجر

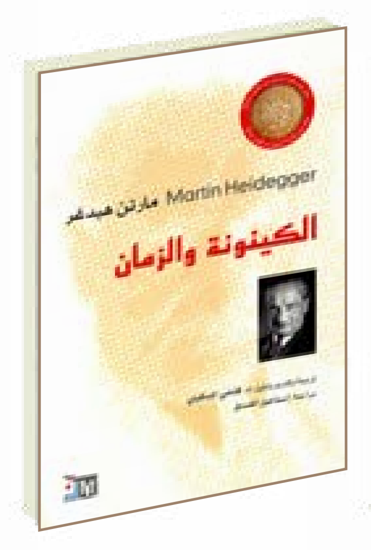
طرح هايدجر «التحليل الوجودي للكينونة والذي يجب أن يظل المطلب الأول في مسألة الوجود» (ص37). أتاح تركيزه على الفهم والتفسير الفرصة لإجراء هذا التحليل، مع الاعتراف بالتفسير كطريقة للوصول إلى الدازاين الذي سهل هذا الكيان «لإظهار نفسه بنفسه ومن نفسه» (ص36). ضمن بنية هيدجر الحرجية للفهم، أتاح الفرصة للتفسير لاستكشاف وجود الدازاين من خلال اللحظات الهيكلية للتأمل المسبق، والتبصر، والتصور المسبق من منظور الإيميك. من هذا الموقف، شرح مفهوم التفسير باعتباره جزءًا لا يتجزأ من الوجود في العالم، معترفًا بالافتراضات المسبقة كمفهوم صاغ جزءًا من وجود الدازاين.

فتح هايدجر صندوق باندورا الأنطولوجي لتفسير الكائن، الذي تم تصويره على أنه «فهم الكينونة» للكينونة. مهدت أفكاره في الوصف الفينومينولوجي والخطاب واللغة والتفسير والفهم الطريق في تطوير الظواهر التأويلية التي تشمل كلًا من الفن التأويلي وعلم تفسير النص المكتوب (Ezzy، 2002؛ Gadamer، 1975؛ Ricoeur، 1976) والاستكشاف الفينومينولوجي للكينونة كما يُفهم من خلال التجربة الحية. على الرغم من أن هايدجر لم يوضح طريقة للبحث في الظواهر، فإن تركيزه على التفسير قد سهل مجموعة متنوعة من طرق البحث التفسيرية للكشف عن التجربة الإنسانية والتعبير عنها (Benner، 1994؛ Caelli، 2001؛ Conway، 2003؛ Crist & Tanner، 2003؛ Diekelmann، Allen، & Tanner، 1989؛ Koch، 1996، 1999؛ Omery، 1983؛ Smith، Flowers، & Larkin، 2009؛ Van Manen، 1997). أحد هذه الأساليب (Benner، 1994) كان محور النقد القوي من Crotty (1997)، Cash (1995)، وHorrocks (2000). يجادل كاش (1995) بأن بينر لا يستخدم فلسفة هايدجر بشكل مباشر ولكن كتفسير ثانٍ صعب لتفسير دريفوس لهيدجر. ومع ذلك، من المهم تسليط الضوء على أن بينر كانت تستخدم فلسفة هايدجر في المقام الأول للمساعدة في شرح نظريتها عن الخبرة التمريضية.

حاولت التطورات الحديثة في البحث الفينومينولوجي إبراز الكيفية التي ترشد بها فلسفة هايدجر المنهج. وتشمل هذه الحركة التحليلية التفسيرية للظواهر (IPA) التي ساعدت في التأكيد على مناقشاته حول التفسير في سياق الظواهر كمسعى تفسيري. يؤكد باحثو المعهد الدولي للفيزياء على الدور المركزي لوجهة نظره للتفسير وحجته ضد النهج غير المسبق للظواهر (سميث وآخرون، 2009). مع IPA، يقوم الباحث «بإحضار مفهومه المسبق (الخبرات السابقة والافتراضات والأفكار المسبقة) إلى اللقاء، ولا يسعه سوى النظر إلى أي حافز جديد







في ضوء خبرته السابقة» (سميث وآخرون، 2009، ص25). يوضح Smith وFlowers و Larkin (2009) بشكل أكبر أن "البنية الأمامية موجودة دائمًا، وهي معرضة لخطر تقديم عقبة أمام التفسير. في التفسير، يجب إعطاء الأولوية للموضوع الجديد، بدلًا من الأفكار المسبقة" (ص25). ومع ذلك، من المهم أيضًا تسليط الضوء على أن فهم الباحث للظاهرة التي تتم دراستها يعتمد على "وجود" تصورات مسبقة معينة "(Finlay، 2008، ص27). وبالتالي، فإن الانعكاسية تلعب دورًا مركزيًا في محاولات الباحث لمراقبة تصوراته المسبقة. «التحدي بالنسبة للباحث هو الاستمرار في التركيز على الظاهرة التي تتم دراستها بينما يتم كبح جماح فهمهم واستجوابهم بشكل انعكاسي» (فينلي، 2008، ص29). يتضمن هذا الباحث إبراز فهمهم لموقفهم من حيث القيم الشخصية والمعتقدات والدوافع والثقافة والعرق وما إلى ذلك (كلانسي، 2013). وبالمثل، قدم Dahlberg وDahlberg وNystrom (2008، ص130) مصطلح "اللجام" لتحذير الباحث من تجنب الوصول إلى تفاهم "بسرعة كبيرة، أو بإهمال، أو بلا مبالاة". بينما يستخدم Van Manen (1997) مصطلح "الانفتاح" لتحذير الباحثين من الوصول إلى فهم سابق لأوانه للظاهرة قيد الدراسة. على المستوى العملي، يجب أن تبدأ الانعكاسية في البداية من خلال إثارة التأثيرات التي دفعت إلى طرح سؤال البحث في المقام الأول. يتضمن الانعكاس أثناء عملية المقابلة إبراز الخبرات والمعرفة التي قد تمنع الاستكشاف المناسب مع المشارك في الدراسة أو تسهل استكشافًا أعمق. أخيرًا، تهدف الانعكاسية أثناء تحليل البيانات إلى تجنب الوصول إلى تفسير قبل الأوان.



من الواضح أن بعض الباحثين الذين يقومون بالظواهر التفسيرية يسلطون الضوء على فلسفة هايدجر فقط باعتبارها فلسفتهم الموجهة. هذا تحدٍّ وشجاع لأنه يستخدم مبادئ هايدجر بشكل مباشر. ومع ذلك، يمكن أن يكون التطبيق المباشر لفلسفة هايدجر أداة قوية في البحث الفينومينولوجي. يتضح هذا في استخدام المؤلف الأول لمبادئ هايدجر الفلسفية لإثراء عملية تطوير وإجراء دراسة الدكتوراه التي استكشفت آراء وتجارب الآباء المراهقين كمستخدمي خدمات الرعاية الصحية الشاملة للأطفال والعائلة (Kelly –Horrigan، 2015). تمثلت أسئلة البحث التي شكلت هذه الدراسة في:

– ما هي التجربة الحية ومعنى كونك مراهقًا مستخدم خدمة الوالدين لخدمات صحة الطفل والعائلة الشاملة؟

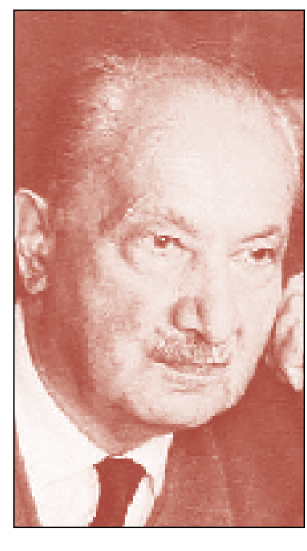
– ما هو تأثير التفاعل مع خدمات الطفل والأسرة على الوالد المراهق كمستخدم للخدمة؟

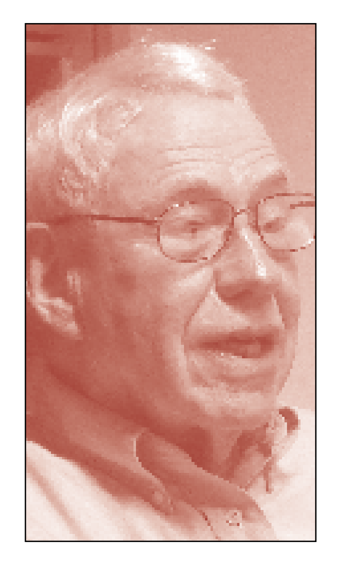
– كيف يمكن لخدمات الرعاية الصحية للطفل والأسرة أن تعمل بشكل فعال مع الآباء المراهقين كمستخدمين للخدمة؟

منذ بداية الدراسة البحثية، يعكس الإطار النظري الذي تشكل بواسطة مبادئ هايدجر الفلسفية موقفًا معرفيًا لنظرية التوليد الاستقرائي. قدم هذا الموقف وسيلة للكشف الاستقرائي عن المعنى المنسوب للمشاركين لتجاربهم المعيشية لكونهم مستخدمين لخدمة الوالدين في سن المراهقة مع منظورهم العاطفي الذي يساهم في توليد النظرية (Creswell، 2007؛ Pascal، 2010). يعكس هذا وجهة النظر القائلة بأن نظرية المنظور الظاهراتي ليست نقطة البداية في البحث (Creswell، 2007؛ Pascal، 2010). مدعومًا بفلسفة هايدجر التفسيرية، سهَّل نهج الظواهر التأويلية التفسيرية النوعية استكشاف وجهات نظر المشاركين من الآباء المراهقين (العدد = 28) وتجاربهم من منظورهم الإيماني. من وجهة النظر هذه، تم التركيز على مفهوم الوجود و"طبيعة الوجود البشري" (ص28). يعكس هذا الموقف الفلسفي لهيدجر

القائل بأن البشر جزء من العالم الذي يوجدون فيه وهم في جوهرهم لا ينفصلون عن ذلك العالم. تضمنت أفكاره التي شكلت التطور الأولي للإطار النظري لهذه الدراسة التجربة الحية، والعادة اليومية، والكينونة، والتواجد في العالم، والتواجد مع الكيانات، والزمانية، وهيكل رعاية المشاركين. ترديدًا لآراء هايدجر القائلة بأن البشر موجودون في عالمهم على مستوى مألوف فطري يومي عادي، هدفت الدراسة إلى الكشف عن معنى هذا الوجود اليومي. تم تأسيس هذا الهدف في أحد أهداف هايدجر الرئيسية للظواهر، أي الكشف عن الوجود العادي اليومي كما جادل، وهنا يكمن معنى هذا الوجود. لذلك ركزت التجربة الحية كجزء من الإطار النظري لهذه الدراسة على توضيح المنظور الإيميكي للمشاركين الذين عاشوا أو كانوا يعيشون حاليًا من خلال تجربة «كونهم مستخدمين لخدمة الوالدين في سن المراهقة». في توضيح التجربة الحية للمشاركين، كان الهدف هو فهم المعنى الذي كان لدى هؤلاء المشاركين فيما يتعلق بوجودهم كمستخدمين لخدمة الوالدين في سن المراهقة.
أوضح ريكور في تفسيره أنها الإطار المختار المستخدم لتحليل البيانات. يعكس الأساس المنطقي في استخدام هذا الإطار التحليلي إدراك ريكور لمثال هايدجر بأن الفهم يدمج التفسير (Ricoeur، 1976). ضمن نظريته، ربط ريكور عملية التفسير المعرفي مع الموقف الأنطولوجي للمترجم أثناء عملية البحث. من وجهة النظر هذه، اعترف ريكور بالمعرفة الذاتية التي تعكس تفسير الباحث لتفسير الموضوعات. بناءً على نموذج هايدجر للدائرة التأويلية أو في الواقع دوامة التفسير، طرح ريكور نموذج القوس التأويلي مستخدمًا المراحل التحليلية للتباعد والتخصيص والتفسير والفهم والتفسير. تم استخدام هذه المراحل في هذه الدراسة لتأطير العملية التحليلية المستخدمة لكشف النتائج الظاهراتية. تضمن التباعد النظر إلى نص المقابلات غير المنظمة كخطاب مشترك تم تثبيته الآن في الكتابة. هذا الخطاب المكتوب المشترك مفتوح الآن لعالم القارئ. القارئ (الباحث) الذي يستخدم الانعكاس الذاتي من خلال الاعتراف بهياكل الغابات أو المعرفة/ الفهم المسبق قد أبعد هذه المعرفة عن أنفسهم عن عالم النص. تم طرح سؤالين رئيسيين عن النص من هذا الموقف المحايد. أحدهما «ماذا يقول النص»، يعكس هذا التساؤل المراحل الأولية للتحليل في البحث عن تفسير أولي للنص. السؤال الثاني الذي يسأل «ما الذي يتحدث عنه النص» سهل الاستكشاف المتعمق للنص في تفسير ظاهرة كونك أحد مستخدمي خدمة الوالدين المراهقين. تضمن التخصيص التعرف على العالم بالنص الذي تم الكشف عنه كما فسره الباحث.
تم تطوير هذه المعرفة والفهم «الجديدين» لظاهرة كونك مستخدم خدمة الوالدين المراهقين من تفاعل المترجم الفوري (الباحث) مع عالم النص. من خلال هذه العملية التفسيرية، تم تحديد الموضوعات الرئيسية التالية: «التواجد في عالم الوالد المراهق»، و"الدعم والمساعدة»، و"اللقاءات مع كيانات الخدمة كمستخدم للخدمة".
التحليل الوجودي لهيدجر للكينونة على وجود الإنسان في عالمه كفرد وضمن سياقه الاجتماعي. وهكذا، فإن وجود هذا الموقف في العالم كما يُفهم من الموقف الهايدجري يعكس تزاوجًا بين ذاتية الإنسان وموضوعية العالم الذي يوجد فيه. من هذا الموقف، يُنظر إلى العالم والوجود على أنهما لا ينفصلان. وبالتالي، فإن المعنى من هذا المنظور يمثل المثل الأعلى المشترك للوجود مع الآخرين في العالم، في الإنسانية المشتركة والتفاعلات المشتركة في العالم. في سياق هذه الدراسة، تم النظر إلى «العالم» على أنه تعبيرات المشاركين عن الوجود في العالم كمستخدم خدمة الوالدين المراهقين مع كيانات أخرى.
كشفت روايات المشاركين عن وجودهم في العالم عن شعورهم بالإلقاء. كشفت هذه القذارة عن إحساسهم بوجود متغير ينتقل من شعور المراهق الهم إلى الأبوين المراهقين. من خلال مشاركة وجودهم في العالم كوالد مراهق مع آخرين من المجتمع الأوسع، يكشفون عن كيفية تأثير الأعراف الاجتماعية المرتبطة بالأبوة في سن المراهقة على وجودهم. تم الكشف عن هذا الوجود المتغير في روايات المشاركين عن «الاختلاف» وأيضًا

في «معاملتهم بشكل مختلف» لأنهم كانوا الآن موجودين كأبوين صغار.
كان يُنظر إلى هذه الإنسانية المشتركة على أنها مع البشر أولًا في العالم الاجتماعي للمشاركين. ومع ذلك، تم الكشف عن هذا الوجود المشترك أيضًا في «لقاءاتهم مع الكيانات» في عالمهم كمستخدمين للخدمات الصحية. في هذه الدراسة، تضمنت هذه الكيانات الخدمات الصحية كمؤسسة وغيرها من Dasein، أي المهنيين الذين يقدمون هذه الخدمات. كشفت هذه اللقاءات عن تجربتين متناقضتين: واحدة كشفت عن التعرض لكيان خدمة جاهز أو مفيد حقًّا دعم هيكل رعاية الآباء الصغار في تلقي خدمة داعمة وفعالة ساعدتهم على أن يكونوا أفضل آباء يمكن أن يكونوا لأطفالهم الصغار. على العكس من ذلك، سرد المشاركون لقاءات مع كيانات الخدمات التي عكست كيانات غير جاهزة للتسليم أو غير مفيدة لأغراضهم. ضمن هذه اللقاءات السلبية، يكشف المشاركون عن خدمات تنكر حقوقهم كمستخدمين للخدمة. يكشف الاقتباس اللاحق من المشارك 22 عن إحساسه بالاختلاف الملحوظ كوالد شاب. يسلط هذا الاقتباس الضوء أيضًا على هيكل رعاية هذا المشارك فيما يتعلق بالأهمية التي يوليها لعلاج طفله وكيف يريد أن يُنظر إلى طفله. «مع أصدقائي، أنا شخص مختلف تمامًا عما أنا عليه مع البالغين أو المهنيين الصحيين ولكن هذا فقط لأنني لا أريدهم أن يفكروا «يا إلهي، إنها مجرد أم مراهقة ارتكب خطًا لطفل، لا ينبغي عليَّ ذلك» وآخذها على محمل الجد". هذا هو آخر شيء أريده لأنه أولًا غير عادل بالنسبة لي ولكنه أيضًا غير عادل لطفلي. لأنه إذا عومل للتو "يا إلهي، هذا طفل مخطئ" أو شيء من هذا القبيل أشعر أنه لن يحظى بنفس الاهتمام. كما لو أنه ليس بنفس الأهمية". المشارك رقم 22.
عند النظر إلى مفهوم «الوجود مع» لدى هايدجر، الذي تم الكشف عنه في النتائج الظاهراتية للدراسة، كان من الواضح أن هؤلاء المشاركين كانوا موجودين مع أشخاص آخرين وعمليات وهياكل أثرت على معنى تجربتهم المعيشية كمستخدمين للخدمة. تقر فينومينولوجيا هايدجر بوجود «هم»


مارتن هايدغر


هيوبرت دريفوس

أو «داس مان» الذي أكد أن لديه القدرة على تشكيل فرصة الدازاين (في هذه الحالة، المشاركون في الدراسة) لتفعيل وجود أصيل أو غير أصيل.
مفهوم هايدجر عن هم أو داس هو مفهوم غامض بشكل خاص يتجاوز التفاعلات مع الآخرين مما يعكس الممارسات والعمليات والهياكل التي تؤثر على وجود الإنسان وتشكله. وهكذا، من منظور هايدجر، مع الاعتراف بالتفاعل مع الكائنات البشرية الأخرى (Dasein)، يعترف أيضًا بالتواجد مع الكيانات الأخرى التي تؤثر على وجود الدازاين.
كان هناك اعتبار آخر تم طرحه في سياق نتائج الدراسة وهو شعور المشاركين بـ"كونهم نحو المستقبل". يكشف المشارك 27 بوضوح عن إحساسه الشخصي بالاتجاه المستقبلي في الرغبة في إكمال أهدافهم التعليمية من أجل تحقيق الأمن المالي في المستقبل لأنفسهم ولأطفالهم. "أعتقد أنه من المهم حقًّا أن يعرف الآباء المراهقون أن الحياة تستمر. مثلما أقوم بهذه الدورة هنا وأود حقًّا أن أصبح عاملة اجتماعية.. لكنني أعتقد حقًّا أنك بحاجة إلى تعليم ونوع من المؤهلات إذا كنت تريد أن تصنع حياة لك ولطفلك.. يجب أن تظل مهتمًّا

بإدراكك أنت وطفلك، فأنت لا تريد أن تعيش على الرفاهية طوال حياتك» مشارك 27.
فكرة هايدجر عن «الوجود تجاه» إحساس الدازاين بالأمور المهمة أو ما يهتمون به، مما يعكس «الكلية الهيكلية للوجود في العالم». من هذا الموقف، فإن المعنى الذي ينسبه المشاركون إلى ما يهمهم أو ما يهتمون به عندما كشف مستخدمي خدمة الوالدين المراهقين من خلال توجهاتهم المستقبلية كشف هيكل رعايتهم.
تم تقديم مثال حي آخر لكيفية ارتباط مفاهيم هايدجر المركزية بإجراء بحث عملي في مناقشة كونواي (2003) حول استخدام فلسفته في تطوير «مبادئها التأويلية للبحث». يقدم كونواي قائمة شاملة بالمبادئ التي توجه الباحث الذي يقوم بالظواهر التفسيرية التي يوجهها هايدجر. على سبيل المثال، تتضمن المبادئ ضمان أن يوضح الباحث عالم التفاهم المشترك بين الباحث والمشاركين وأن الباحث يشارك في الحلقة التأويلية خلال عملية البحث.
ويلسون (2014، 2015) بوضوح أيضًا كيف تتوافق معتقدات هايدجر الفلسفية مع التفسيرات التي تم التوصل إليها. تتوافق الأبعاد الأساسية للكينونة مع تفسير ويلسون الموضوعي للماضي والحاضر والمستقبل. يقدم ويلسون أيضًا مناقشة واضحة حول كيفية مفهوم هايدجر للكينونة ويوفر إطارًا لاستكشاف تجربة الممارسة.
الأمثلة الأخرى الجديرة بالملاحظة واضحة أيضًا في الأدبيات (Berglund، 2014؛ Crowther et al.، 2015؛ Guignon، 2009). وبالمثل، يقدم جاك وويبرلي (2014) مناقشة صريحة لمبادئ هايدجر المركزية (مثل الفهم وطرق الوجود الحقيقية) في سياق نتائج الدراسة. علاوة على ذلك، توضح باسكال (2010) استخدامها لظواهر هايدجر كإطار نظري لاستكشاف الظواهر كنهج مناسب للبحث في سياق العمل الاجتماعي في شرح التجربة الحية للبقاء على قيد الحياة من السرطان.
هذه الدراسات كلها نماذج لكيفية استخدام فلسفة هايدجر «الخالصة» (وليس المستعملة) في دراسة ظواهر تفسيرية.

خاتمة

الفلسفة «تقدم منظورًا أساسيًّا من حيث أي أجزاء من عمل عالم الاجتماع يمكن تجميعها معًا في وحدة متماسكة» (Natanson، 1973، ص31). تقدم المبادئ التأويلية للبحث المبني على فلسفة هايدجر (كونواي، 2003) مثالًا ممتازًا لكيفية ارتباط الفلسفة بمفاهيمها المركزية.
عند إجراء هذه الروابط، هناك فرصة لوضع إطار نظري لبحوث ظاهرية تفسيرية باستخدام مفاهيم هيدجر مثل التجربة الحية، والعادة اليومية، والكينونة، والوجود في العالم، والتواجد مع، والتعامل مع الكيانات، والزمانية، وهيكل الرعاية.
من وجهة النظر هذه، هناك فرصة لشرح أحد الأهداف الرئيسية في فلسفة هايدجر، وهو الكشف عن معنى الوجود البشري العادي اليومي. ركز التحليل الفلسفي لهيدجر على وجود الإنسان في عالمه كفرد وضمن سياقه الاجتماعي. من هذا المنظور، يُنظر إلى العالم والوجود على أنهما لا ينفصلان. وبالتالي، فإن المعنى من هذا المنظور يمثل المثل الأعلى المشترك للوجود مع الآخرين في العالم، في الإنسانية المشتركة، وفي التفاعلات المشتركة في العالم. يوفر هذا العرض للوجود العادي اليومي للباحث في الظواهر التفسيرية الفرصة للكشف عن المعنى بشكل استقرائي من منظور emic. يمكن القول إن هذا هو أعظم أصول الفينومينولوجيا التفسيرية في تلك الفرصة لإلقاء الضوء على «العادي، الذي يعتبر العيش كأمر مسلم به كشيء ذي طبقات أكثر، وأكثر دقة، وأكثر توقعًا، ويحتمل أن يكون تحويليًّا عندما يتم الكشف عن شيء ما عن غير عادي» (Friesen et al، 2012، ص33). ومع ذلك، للقيام بذلك، يجب الانتباه إلى وجهة نظر هايدجر في التفسير وحجته ضد النهج غير المسبق للظواهر. من هذا المنظور، يظل دور الانعكاسية في جميع أنحاء مسعى الباحث في المقدمة في محاولة لتفسير معنى الظاهرة التي يتم استكشافها ⭘

مراجع:

– بينر، ب. (1984). من مبتدئ إلى خبير: التميز والقوة في ممارسة التمريض السريرية. مينلو بارك، كاليفورنيا: أديسون ويسلي.
– بينر، ب. (1985). نوعية الحياة: منظور ظاهري في التفسير والتنبؤ والفهم في علوم التمريض. التقدم في علوم التمريض، 8، 1– 14.
– بينر، ب. (1994). التقليد والمهارة في الظواهر التفسيرية في دراسة ممارسات الصحة والمرض والرعاية. في بينر، ب. (محرر)، الظواهر التفسيرية (ص99– 128). ألف أوكس، كاليفورنيا: سيج. Benner، P.، Wrubel، J. (1989). أسبقية الرعاية والتوتر والتعامل مع الصحة والمرض. مينلو بارك، كاليفورنيا: أديسون ويسلي.
– بيرجلوند، MMU (2014). تعلم نقاط التحول في الحياة مع تصور المرض على المدى الطويل بمساعدة فلسفة عالم الحياة. المجلة الدولية للدراسات النوعية حول الصحة والرفاهية، 9، 1– 10.
– كالي، ك. (2001). التعامل مع الظواهر: هل يمثل تحديًا أكثر مما يجب أن يكون؟ البحوث الصحية النوعية.
– كاش، ك. (1995). بنر وخبرة في التمريض: نقد. المجلة الدولية لدراسات التمريض، 32، 527– 534.
– سيربون، دكتور (2009). هايدجر: دليل للحائرين (الطبعة الثانية). لندن، إنجلترا: مجموعة Continuum International للنشر.
– تشرشل، إس دي (2002). قصص التجربة والتجربة الحكاية: علم النفس السردي والظواهر وتحدي ما بعد الحداثة. البنائية في العلوم الإنسانية، 7، 81– 93.
– كلانسي، م. (2013). هل الانعكاسية هي المفتاح لتقليل مشاكل التفسير في البحث الفينومينولوجي؟ باحثة ممرضة، 20، 12– 16.
– كونواي، سا (2003). مسار للظواهر التفسيرية. المجلة الدولية للطرق النوعية، 2. المادة 4. تم الاسترجاع في 18 مارس 2016.
– كريسويل، جي دبليو (2007). الاستفسار النوعي وتصميم البحث: الاختيار من بين خمسة مناهج. ألف أوكس، كاليفورنيا: سيج.
– كريست، دينار، تانر، كاليفورنيا (2003). طرق التفسير/ التحليل في الظواهر التأويلية التفسيرية. بحوث التمريض، 52، 202– 205.
– كروتي، م. (1997). التقليد والثقافة في كينونة هايدجر وزمانها. استعلام التمريض، 4، 88– 98.
– كروثر، س، سميث، إي، سبنس، د. (2015). وقت كايروس لحظة الولادة. القبالة، 31، 451– 457.
– Dahlberg، K.، Dahlberg، H.، Nystrom، M. (2008) Reflective lifeworld research (2nd ed.). لوند، السويد: Studentlitteratur.
– ديكيلمان، إن إل، ألين، دي، تانر، سي (1989). معايير NLN لتقييم برامج البكالوريا: تحليل تأويلي نقدي. نيويورك، نيويورك: الرابطة الوطنية لمطبعة التمريض.
– ديكيلمان، إن إل، إيرونسايد، ب. (1998). الحفاظ على الكتابة في تعليم الدكتوراه: استكشاف الممارسات المثيرة للقلق لتعليم التدريس في المدارس. مجلة التمريض المتقدم، 28، 1347– 1355.
– دولينج، م. (2011). مناهج البحث في علم الظواهر: رسم خرائط تضاريس المنظورات المتنافسة. في Thompson، G.، Dykes، F.، Downe، S. (محرران)، البحث النوعي في القبالة والولادة: مناهج الظواهر (ص55– 78). لندن، إنجلترا: روتليدج.
– دريفوس، هل، وراثال، ماساتشوستس (محرران). (2007). رفيق هايدجر (الطبعة الثانية). أكسفورد، إنجلترا: Blackwell Publishing Limited.
– إيتو، ف، سميث، ج. (2006). «كنت مثل شخص متوحش": فهم مشاعر الغضب باستخدام تحليل الظواهر التفسيرية. المجلة البريطانية لعلم النفس، 97، 483– 498.
– إيزي، د. (2002). التحليل النوعي: الممارسة والابتكار. سانت ليوناردز، نيو ساوث ويلز: Allen & Unwin.

– فينلي، إل (2008). رقصة بين الاختزال والانعكاس: شرح «الموقف النفسي الفينومينولوجي». مجلة علم النفس الفينومينولوجي، 39، 1– 32.
– فريزين، إن، هنريكسون، سي، سيفي، ت. (محرران). (2012). الظواهر التأويلية في التعليم: الطريقة والممارسة. روتردام، هولندا: Sense Publishers.
– جادامر، نيافة (1975). التفسير الفلسفي. بيركلي، كاليفورنيا: مطبعة جامعة كاليفورنيا.
– جارزا، ج. (2007). مجموعة متنوعة من البحوث الظاهراتية في جامعة دالاس: تصنيف ناشئ. البحث النوعي في علم النفس، 4، 313-342.
– جينيون، سي (2009). أن تصبح شخصًا: مساهمة الظواهر التأويلية. أفكار جديدة في علم النفس، 30، 97– 106.
– هيلي، م. (2011). "مساهمة هيدجر في أبحاث الظواهر الهيرمينوطيقية". في Thompson ،G.، Dykes ،F.، Downe، S. (محرران)، البحث النوعي في القبالة والولادة: مناهج الظواهر (ص215– 232). لندن، إنجلترا: روتليدج.
– هايدجر، م. (2011/1927). الوجود والوقت (Macquarrie ،J.، Robinson ،E.، Trans). نيويورك، نيويورك: هاربر ورو.
– هولمز، سي (1996). سياسة المفاهيم الظاهراتية في التمريض. مجلة التمريض المتقدم، 24، 579– 587.
– هوريجان– كيلي، م. (2015). استكشاف آراء وخبرات الآباء المراهقين كمستخدمين للخدمات الشاملة للرعاية الصحية للأطفال والأسرة. أطروحة غير منشورة.
– هوروكس، س. (2000). البحث عن Heidegger: التشكيك في المصادر في مناظرة Benner / Cash. المجلة الدولية لدراسات التمريض، 37، 237– 243.
– جاك، ك.، ويبرلي، سي (2014). معنى العمل العاطفي لدى طلاب التمريض: تحليل هيدجري. المجلة الدولية لدراسات التمريض، 51، 900– 907.
– King ،N.، Finlay ،L.، Ashworth ،P.، Smith ،JA، Langdridge ،D.، Butt ،T (2008).
"لا يمكنني الوثوق بذلك حقًّا، فما الذي يمكنني الوثوق به؟»: تحليل نوعي متعدد الأصوات لعلم نفس عدم الثقة. البحث النوعي في علم النفس، 5، 80– 102.
– كوخ، ت. (1996). تنفيذ استفسار تفسيري في التمريض: الفلسفة والصرامة والتمثيل. مجلة التمريض المتقدم، 24، 174– 184.
– كوخ، ت. (1999). عملية بحث تفسيرية: مراجعة مناهج الظواهر والتأويل. باحثة ممرضة، 6، 20– 34.
– ماكونيل هنري، ت، تشابمان، واي، فرانسيس، ك. (2009). هوسرل وهايدجر: استكشاف التباين. المجلة الدولية لممارسة التمريض، 15، 7– 15.
– موران، د. (2000). مقدمة في علم الظواهر. لندن، إنجلترا: روتليدج.
– ناتانسون، م. (محرر). (1973). علم الظواهر والعلوم الاجتماعية، في الظواهر والعلوم الاجتماعية (المجلد 1). إيفانستون، إلينوي: مطبعة جامعة نورث وسترن.
– عمري، أ. (1983). علم الظواهر: طريقة لبحوث التمريض. التقدم في علوم التمريض، 5، 49– 63.
– بالي، ج. (1998). الظواهر التفسيرية: هيدجر، علم الوجود وبحوث التمريض. مجلة التمريض المتقدم، 27، 817– 824.
– بالي، ج. (2005). علم الظواهر البلاغة. استفسار التمريض، 12، 106– 116.
– باسكال، ج. (2010). علم الظواهر كأسلوب بحث لسياقات العمل الاجتماعي: فهم التجربة الحية للبقاء على قيد الحياة من السرطان. منحة جديدة في الخدمات الإنسانية، 9، 2– 21.
– راي، د. (2000). فهم التعلم الريادي: سؤال عن كيف؟ المجلة الدولية لسلوك وأبحاث ريادة الأعمال، 6، 145– 159.
– راي، د.، كارسويل، م. (2000). استخدام نهج قصة الحياة في البحث عن تعلم ريادة الأعمال: تطوير نموذج مفاهيمي وآثاره في تصميم خبرات التعلم. التعليم والتدريب، 42، 220– 227.
– ريكور، ب. (1976). نظرية التفسير: الخطاب وفائض المعنى. فورت وورث، تكساس: مطبعة الجامعة المسيحية.
– شيهان، ت. (1998). مارتن هايدجر. في كريج، إي (محرر)، موسوعة روتليدج للفلسفة (المجلد 4، ص 307– 323).

نيويورك، نيويورك: روتليدج.
– سميث، جا، فلاورز، ب.، لاركن، م. (2009). تحليل الظواهر التفسيرية. النظرية والطريقة والبحث. لوس أنجلوس، كاليفورنيا: سيج.
– تايلور، ب. (1995). تفسير الظواهر لأبحاث التمريض. باحثة ممرضة، 3، 66– 79.
– تودريس، إل (2007). الاستفسار المتجسد: المحاور الظاهرية للبحث والعلاج النفسي والروحانية. نيويورك، نيويورك: بالجريف ماكميلان.
– فان مانين، م. (1997). البحث في التجربة الحية: العلوم الإنسانية من أجل علم أصول التدريس الحساس للعمل (الطبعة الثانية). أونتاريو، كندا: Althouse Press.
– والترز، أ. (1995). الحركة الظاهراتية: آثارها على أبحاث التمريض. مجلة التمريض المتقدم، 22، 791– 799.
– ويلسون، أ. (2014). أن تكون ممارسًا: تطبيق لظواهر هايدجر. باحثة ممرضة، 21، 28– 33.
– ويلسون، أ. (2015). الأدوار والتحديات الجديدة داخل القوى العاملة في مجال الرعاية الصحية: منظور هيدجري. مجلة الصحة والتنظيم والإدارة، 29، 2– 9.

د.محمد عبده أبو العلا



علاقة الحقيقة بالمجاز.. على ضوء كتاب «المجاز السياسي» لعمار علي حسن

السِّياق بأنواعه هو الذي يفرض المعنى المُراد للمتكلم. وبما أنَّ المعنى المُراد للمتكلم هو ما ينبغي أنْ ينصرف إليه ذهن المتلقِّي، فإن المعنى المراد للمتكلم يصبح هنا هو المعنى الحقيقي، سواء أكان هذا المعنى هو المعنى الحرفي القريب أم المعنى المجازي البعيد. وبذلك لا يصبح المجاز نقيضًا للحقيقة كما يروِّج الكثيرون، لا سيِّما أتباع الظاهرية من السلفيين الذين يُعْرِضون عن التأويل والرأي تمسُّكا منهم بظاهر الكتاب والسُّنة. ومن هذا المنطلق، نرى أنه لا وجه للمقابلة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، حيث يمكن أنْ يكون المعنى المجازي هو نفسه المعنى الحقيقي.

صدر حديثًا (سبتمبر 2021)، عن سلسلة عَالَم المعرفة التي تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، كتاب «المجاز السياسي» للكاتب الصحفي، والروائي، والباحث في عِلم الاجتماع السياسي د.عمار على حسن. يقع الكتاب في 376 صفحة، شاملةً صفحات الهوامش التي تبدأ من صفحة 329. ويضم الكتاب ستة فصول ومقدمة وخاتمة، فضلًا عن مسردٍ بأهم المجازات السياسية المتداولة.

باديَ ذي بَدْءٍ، لا بدَّ من الإشارة إلى أنه من الممكن قراءة هذا الكتاب من عدة زوايا، لكننا اخترنا قراءته من زاوية مختلفة نركِّز فيها على علاقة الحقيقة بالمجاز بوجه عام، وذلك للتعرُّف على مكانة المجاز ليس في الخطاب السياسي فقط، بل في الخطاب بوجه عام.

على ضوء ما أورده المؤلف من نماذج ثرية ومتنوعة لاستخدام المجاز في الخطاب السياسي، سوف نحاول استكشاف هذه العلاقة من خلال العرض التالي لثلاثة مواقف من المجاز.

أولًا: الموقف السلبي من المجاز

يمثِّل هذا الكتاب، على حدِّ تعبير المؤلف، محاولة لمشاكسة أولئك «الذين يعتقدون أنَّ السياسة تدور حول «حقائق»، من منطلق أنها قبل كل شيء بِنْت الواقع، ليروا وجهها الآخر، وهو أنها أيضًا يمكن أنْ تحلَّ بقوة هائلة في «المجاز»»[1]. والحقائق التي يقصدها المؤلف هنا هي، على حدِّ تعبيره، «ما يمكن إثباته علميًّا أو الدلالة عليه»[2]، وإنْ كان المؤلف، وهو محق في ذلك، يؤكد على أنَّ الوصول إلى الحقائق المطلقة في قضايا السياسة أمر غير ممكن مهما توخينا الحَذَر في اتِّباع المنهج العلمي.

إذن، بحسب هذا الهدف الرئيس الذي يرمي إليه الكتاب، يبدو واضحًا أنَّ الحقيقة تمثِّل نقيضًا للمجاز، أي وجهًا من أوجه الكذب والتضليل. على سبيل المثال، يقول المؤلف: «إنَّ من يُمعن النَّظر فيما يجري في حياتنا يدرك أنَّ ما للمجاز من حظٍّ فيها أكبر بكثير مما للحقائق، وعلى رغم أنَّ في وُسعنا أنْ نتبيَّن سريعًا أوجه الكذب في أيِّ شيء، ونفهم أنه ليس في مقدورنا الزَّعم بأن ما نصل إليه هو الحقيقة بعينها، فإن البرهنة على الكذب أيسر من إثبات الحقيقة، كما أنَّ التعامُل مع الأول أقل كُلْفَة من الثانية، ومع الكذب تتعدد المجازات في إطار عمليات التدجين، والمخاتلة، والمراوغة، والتحايل، والموارِبة، والإيهام، والدِّعاية، والحشد، والتعبئة»[3].

كما يقول في مَوْضِع آخر: «قصدتُ في الأساس أنْ أجلِّي بعض الغموض وأكشف بعض التلاعب الذي يسكن قلب السياسة، سواء أأخذ شكل توظيف المجاز في دغدغة مشاعر الجمهور، أم كان المجاز مجرد مسرب للهروب من مواجهة الحقيقة»[4].

وهذا الموقف السلبي من المجاز باعتباره نقيضًا للحقيقة يتضح بشكل أكبر من خلال تلك المقابلة التي يعقدها المؤلف بين الحقيقة الموضوعية والحقيقة الذاتية.







دانيال تشاندلر

زيجمونت باومان

عمار علي حسن

بحسب المؤلف، «إنَّ هناك إدراكًا متبادلًا ومتعدِّدًا للحقيقة، إذ يراها كل طرف من وِجْهَة تختلف عما يطرحه الآخرون، وبما يعبِّر عن ثقافته ومصالحه ومواقفه وحالته النفسية والمعنوية، ويخلق هذا نوعًا من «الحقيقة الذاتية»، يزعم الكل أنها «الحقيقة الموضوعية» وأنه يعبِّر عنها، أو يجسِّدها، أو يرومها ويقصدها. وبعض هؤلاء يظل متشبثًا بخندقه لا يَبْرَحه، حتى لو أثبت له غيره خطأ ما هو عليه»[5].

ويضرب المؤلف مثلًا على الحقيقة الذاتية بالاختلاف في الآراء، الذي وصل إلى حدِّ التناقض، بين مختلف الأطراف السياسية حول «حقيقة ما جرى في بعض البلدان العربية عقب المظاهرات الشعبية الواسعة التي وقعت في العام 2011، فهل هي «ثورة» أم «مؤامرة»؟ وهل هو «ربيع» أم «خريف»؟ وهل هو «حَراك شعبي» أم «انقلاب عسكري»؟ وعمل كل طرف على الاستعانة بكل ما استطاع أنْ يأتي به من مجاز في الدفاع عمَّا يعتنقه، والجميع كان عليه أنْ

يُغفل بعض الحقيقة الموضوعية، ويُعلي من قيمة الحقيقة الذاتية، كي يخرج في النهاية منتصرًا لرأيه بأية طريقة»[6].

إذن، بحسب المؤلف، مَنْ يُعبِّر عن الحقيقة الذاتية يستعين «بكل ما استطاع أنْ يأتي به من مجاز في الدفاع عمَّا يعتنقه»، وهو بخلاف ما يحدث عند التعبير عن الحقيقة الموضوعية، «التي يصل فيها المجاز [على حدِّ تعبير المؤلف] إلى درجة الصفر أو ينعدم، ولا يكون الكلام فيها موافقًا لمقتضى الحال فقط، بل متماشيًا أيضًا مع ما ينبغي أنْ يكون في أجلى وأصفى درجاته، مبتعدًا عن المراوغة والمخاتلة والتحايل»[7]. فلُغة التعبير عن الحقيقة الذاتية تكون مشبَّعة بالمجاز، وبقدر تشبُّع هذه اللغة بالمجاز بقدر ما تزيد المسافة الفاصلة بين الحقيقة الذاتية والحقيقة الموضوعية. وهكذا، «يَكبُر المجاز أو يَصغُر وفق مسافة الابتعاد بين الحقيقتين»[8].

وفيما يتعلق بالحقيقة السياسية تحديدًا، التي تمثل بالنسبة للمؤلف لونًا من ألوان الحقيقة الذاتية، يقول المؤلف: «[إنَّ] ما يجعلنا ننحرف عن الحقيقة السياسية، في تكوينها وهيئتها المجردة، ليس غموض المعلومات حولها ولا ما تفعله بنا الأيديولوجيات والميول [فحسب]، بل أيضًا أشكال الاستعارات والمجازات التي ننخرط فيها»[9].

فضلًا عن تعمُّد الكذب أو التلاعب، ينشط المجاز أيضًا، بحسب المؤلف، في عدة حالات أخرى: (1) عدم القدرة على التعبير عما نفكر فيه أو نعتقده، ما يؤدي إلى انفتاح السامعين على تأويلات عدة؛ (2) عندما يجد الحاكم أنَّ إدراك الشعب للحقيقة كاملة، بلا مواربة ولا تورية، سوف يدفع به (أي الشعب) إلى حالة من الشعور بالإحباط أو اليأس؛ (3) «لأن مَنْ بيده القرار لا يريد لمعارضيه أنْ يمسكوا عليه قولًا محدَّدًا أو وعدًا معيَّنًا يحاسبونه عليه»[10].

بالنظر إلى هذه الحالات التي ينشط فيها المجاز، نجد أنها جميعا تمثِّل، بشكل أو بآخر، انحرافًا عن الحقيقة، إما بشكل كامل أو جزئي، سواء بقصد أو بدون قصد. فالمجاز بحسب المؤلف «لُغة مُرَاوِغة، أو عاطفية، أو مفتوحة على تأويلات عدة»[11]، وهو ما يتعارض مع لُغة الحقيقة.

ثانيًا: الموقف الإيجابي من المجاز

في الجهة المقابلة، يكشف المؤلف عن موقف آخر يذهب أصحابه إلى أنَّ «استخدام المجاز أمر حتمي في معظم عمليات الإدراك والإفصاح، خصوصًا تلك التي تتسم بقدر عالٍ من التركيب»[12]. فالاستعارة، التي تمثِّل ضربًا من ضروب المجاز، «ليست شيئًا وصفيًّا منفصلًا عن الحقيقة، بل هي الوسيلة الذهنية التي تصنع هذه الحقيقة»[13].

بالرغم من أنَّ مؤسِّس البلاغة الجديدة حاييم بيرلمان Chaïm Perelman «يتفهَّم رأي أولئك الذين ينظرون إلى التمثيل والاستعارة بحَذَر، فإنه يدرك أنهما يدخلان كمكوِّن أساسي في الفلسفات العقلانية، ويشكلان إحدى وسائل الحجاج لدى البعض، بل يساعدان على الابتكار، ولذا يستحيل الاستغناء عن التمثيل كلما تطرَّق العقل إلى ميدان جديد، أو غير مألوف»[14].

بوجه عام، ينهض المجاز، بحسب أصحاب هذا الموقف، بوظيفته ضمن الدور العام الذي تؤديه اللغة. «فإذا كان المجاز وسيلة خاصة من وسائل الأداء اللغوي، فإن أيّ فهم لطبيعة



المجاز ولوظيفته لا يمكن أنْ ينفصل عن تصوُّرٍ ما لطبيعة اللغة ودلالتها، وهو تصوُّر لا يمكن أنْ يتم إلا في ضوء تصوُّرٍ أعم لطبيعة النشاط العقلي في سعيه نحو المعرفة»[15].

بحسب برتراند راسل، «يَحْضُر المجاز في الكلام بتوافُر، سواء أكان هذا الكلام يأتي مواجها للوقائع ومعبِّرا عنها ومحاولًا التطابُق معها أو كانت الكلمات تحيا في عَالَم خالص مكتفٍ بذاته، ولا تقارَن إلا بغيرها من الكلمات»[16].

كما يقول دانيال تشاندلر، في كتابه (أُسُس السيميائيَّة)، «يجوز أنْ ننظر إلى المعرفة بوجه عام باعتبارها سردًا أو ألعاب كتابة أو مجازًا، ولذا فإن علينا أنْ نُقرَّ بأننا ننغمس في عديد من المجازات نسمِّيها سرديات وخطابات، وأنه ما من أحدٍ يقف خارج المجازات، وما من منظور لهذا العَالَم يخلوا من المجازية»[17].

والمجاز بعمومه [كما يذهب على أحمد الديري] هو أداة من أدوات التفكير، الذي نَعْبُر به من الأشياء والصور الحسية إلى المسائل المفهومية، متوسلين باستعارة كلمة أو مَثَل أو أسطورة أو حكاية تنتمي إلى مجال حسي، ويُتخذ منها نموذج أو مَثَل[18].

وقد أدْرَكَ مارتن هيدغر Martin Heidegger أنَّ كلمة «الحقيقة»، بحسب معناها في اللغة الإغريقية، لا تعني تمثيل الواقع بصورة صارمة، بل تنطوي على الكشف والإظهار؛ الأمر الذي جعله مقتنعًا بأن الحقيقة ليس بوسعها الاستغناء عن العملية الاستعارية. أما جاك دريدا Jacques Derrida فقد رفض رفضًا تامًّا أيَّ تمييز بين المعنى الواقعي والمعنى الاستعاري[19].

وفيما يتعلق بالخطاب السياسي على وجه الخصوص، فإن المجاز، كما يذهب زيجمونت باومان، «يسري [..] في أوصال السياسة، بأفكارها وقيمها وإجراءاتها وممارستها، صاعدًا من الثقافة السياسية للفرد وصولًا إلى شكل الدولة ووظيفتها والنظام العالمي بتصوراته وتطوراته. فالدولة، من البداية إلى النهاية، يمكن النظر إليها على أنها مجتمع متخيَّل أو مجازي، إذ تبدو كيانًا يرتبط أعضاؤه به عقليًّا ووجدانيًّا، ويتحمَّل بعضهم بعضًا من أجل عيش مشترك، وبذا تبدو حقيقة عقلية في نظرنا، لأن الجميع يتخيَّلونها على هذا النحو»[20].


حاييم بيرلمان



ثالثًا: الموقف السِّياقي من المجاز

ينطلق هذا الموقف من فكرة عامة مُفادُها أنَّ الدلالة المجازية لأي لفظ ليست مطلقة، بل مشروطة بعدة أشياء، من أهمها جميعًا «السِّياق». فاللفظ لا يُنظر إليه مجرَّدًا، بل مع غيره من الألفاظ التي تصرف ذهن السامع أو القارئ عن المعنى الحرفي القريب للفظ إلى معناه المجازي البعيد.

إذن، لا توجد ألفاظ مجازية في حدِّ ذاتها، بل السِّياق هو الذي يفرض المعنى المُراد للمتكلم أو الكاتب. وعلى هذا، يكون «التأويل الحقيقي، المنتِج لدلالة النصوص»[21]، مشروطًا أو محدَّدًا بالسِّياق في المقام الأول؛ الأمر الذي ينفي عن التأويل، وبالتبعية المجاز، أية علاقة بالأهواء والتحيُّزات.

وهذا هو نفسه ما يذهب إليه أبو زكريا يحيى الفرَّاء (ت 207هـ)، حيث «لم يتخذ من اللفظة متكأً ليتوقف عندها، وإنما أدخلها في سياق التركيب»[22]. لقد لاحظ الفرَّاء، «أنَّ السِّياق يحتمل تأويل المفردة

لتدلَّ على غير الظاهر منها، والحُكم في ذلك للسياق لا للمعجم. فأبان عن منهجه التحليلي، ونظر إلى المفردات في علاقاتها ومواقعها، وأظهر أنه كان على وعي بطبيعة العلاقة التي تنظم الدلالات في التركيب، ذلك أنَّ التأويل لا يتم بغير العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي»[23].

الواقع، بحسب أصحاب الموقف السِّياقي، أنَّ لكل مفردة معنى حقيقي ومعنى مجازي، والانتقال من المعنى الحقيقي، أو بالأحرى الحرفي، إلى المعنى المجازي المغاير للمعنى الحرفي لا يتم إلا بناءً على قرينة، أيّ علامة أو دليل يصرف ذهن المتلقي عن المعنى الحرفي الظاهر للمفردة إلى معناها المجازي. بعبارة أخرى، «لا يدلّ اللفظ [..] على معنى بنفسه، وإنما يحتاج في هذه الدلالة إلى «القرينة» التي تعيِّن دلالته المجازية، فيخرج عن معناه الوضعي إليها، ثقةً من أنَّ السامع لا بدَّ ملتفت إلى قرائن الكلام التي تُعينه على فهم المعنى وتوجيه الدلالة»[24]، ومن جُملة هذه القرائن وأهمها قرينة السِّياق.

من هذا المنظور، يعرِّف عبد الوهاب المسيري المجاز بأنه «استعمال أية لفظة في غير معناها المعجمي (الحقيقي أو الأصلي) لوجود علاقة بين المعنى اللغوي الأصلي لهذه اللفظة والمعنى المجازي (الجديد) الناتج عن ذلك الاستعمال (بشرط وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي للفظة)»[25].

تجدر الإشارة إلى أنَّ السِّياق الذي نقصده هنا ليس السِّياق اللغوي فقط، بل أيضًا سياق الموقف، أي كل ما يتصل بعملية الكلام أو السرد من ظروف وملابسات، مثل مكان وزمان التكلُّم. فالموقف أو المقام يؤثر بشكل مباشر على السلوك اللغوي للمتكلم. وبذلك يرتبط السِّياق اللغوي بسياق الموقف ارتباطًا وثيقًا[26].

ليس هذا فحسب، حيث يوجد سياق ثالث لا يقل أهمية، ألا وهو السِّياق النفسي. «[و] أهم ما يمتاز به السِّياق النفسي أنه ليس مادة لُغوية صادرة عن المتكلم، بل هو قائم على معرفة مسبقة بالدافع النفسي الحقيقي الذي يتوارى خلف ستار الكلمات، أو بالأحوال التي صَدَرَ فيها الخطاب. ومن هنا وقف العلماء عند تعريف القرينة الحالية [نسبة إلى حال المتكلم] التي تتفق مع ما عُرف لاحقًا بالسِّياق النفسي»[27].

والسِّياق النفسي [بحسب البعض] قرينة أقوى من سياق النص [أي السِّياق اللغوي]. وقد تتنازع هاتان القرينتان في ترجيح تأويل الخطاب، إلا أنَّ السِّياق النفسي يمثِّل البِنْيَة الخفية للحقائق وعليه معوِّل كبير. خصوصًا إذا ظفرنا بمفاتيح تُعين على تقصِّي البِنْيَة الخفية للخطاب وتكشف أسرار تنازُعه الدلالي. وفي هذا المجال يقدِّم لنا ابن الأثير تجربة المتنبي في مدح كافور. إذ يقف عند بعض أبياته التي سُمِّيت (الشِّعر الموجَّه) ويقدِّم لها مهادًا سريعًا يمرُّ من خلاله على مفهوم السِّياق النفسي. فأشعار المتنبي في مدح كافور يدلُّ ظاهرها على المدح، وسياق النص فيها يؤكد على هذه الدلالة. وسياق الموقف يبيِّن أنَّ المتنبي يقف بين يدي كافور مادحًا ليحظى بوده. أما السِّياق النفسي فهو: حقيقة أنَّ المتنبي كان يمقُتُ كافور ويُظهر المودة (تُقْية) وكان يتعمَّد أنْ يُورد أبياتًا تحتمل الذَّم والمدح. حيث يدعم سياق النص المدح بينما السِّياق النفسي يدعم الذَّم. ومن هنا قلنا: إنَّ السِّياق النفسي يُعَدُّ قرينة أقوى من سياق النص في تقصِّي حقيقة تأويل الخطاب. لكن تظل العهدة على المفتاح الذي سيوصل إلى معرفة باطن النفسية[28].

إذن، بحسب الموقف السِّياقي، يمكن أنْ نقول إنَّ السِّياق بأنواعه هو الذي يفرض المعنى المُراد للمتكلم. وبما أنَّ المعنى المُراد للمتكلم هو ما ينبغي أنْ ينصرف إليه ذهن المتلقِّي، فإن المعنى المراد للمتكلم يصبح هنا هو المعنى الحقيقي، سواء أكان هذا المعنى هو المعنى الحرفي القريب أم المعنى المجازي البعيد. وبذلك لا يصبح المجاز نقيضًا للحقيقة كما يروِّج الكثيرون، لا سيِّما أتباع الظاهرية من السلفيين الذين يُعْرِضون عن التأويل والرأي تمسُّكا منهم بظاهر الكتاب والسُّنة. ومن هذا المنطلق، نرى أنه لا وجه للمقابلة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، حيث يمكن أنْ يكون المعنى المجازي هو نفسه المعنى الحقيقي (أي المعنى المُراد للمتكلم). وإذا كان لا بدَّ من عَقْد مقابلة، فيجب أنْ تكون هذه المقابلة بين المعنى المجازي والمعنى الحرفي ●

الهوامش:

1- عمار علي حسن، الخيال السياسي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أكتوبر 2021، ص12.
2- نفسه، ص13.
3- نفسه، ص13.
4- نفسه، ص18.
5- نفسه، ص59.
6- نفسه، ص61.
7- نفسه، ص61.
8- نفسه، ص60.
9- نفسه، ص 34.
10- نفسه، ص39.
11- نفسه، ص39.
12- عبد الوهاب المسيري، اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، القاهرة: دار الشروق، 2002، ط1، ص 13، نقلًا عن: عمار علي حسن، المجاز السياسي، ص56.
13- عبد اللّه الحراصي، دراسات في الاستعارة المفهومية، مسقط: مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والاعلان، كتاب نزوي، 2002، ط1، صص140- 153، نقلًا عن: عمار علي حسن، المجاز السياسي، ص78.
14- حاييم بيرلمان، «نحو نظرية فلسفية في الحجاج»، ترجمة: أنوار طاهر، موقع «حكمة»، 4 سبتمبر 2015، نقلًا عن: عمار علي حسن، المجاز السياسي، ص84.
15- نصر حامد أبو زيد، الاتجاه العقلي في التفسير: دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1996، ط3، ص6، نقلًا عن: عمار علي حسن، المجاز السياسي، ص47.
16- برتراند رسل، فلسفتي كيف تطورت؟ ترجمة وتصدير: عبد الرشيد الصادق المحمودي، مراجعة: زكي نجيب محمود، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2012، ط 2، ص193، نقلًا عن: عمار علي حسن، المجاز السياسي، ص47.
17- دانيال تشاندلر، أُسُس السيميائيَّة، ترجمة: طلال وهبة، مراجعة: ميشال زكريا، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2008، ط 1، ص215، نقلًا عن: عمار علي حسن، المجاز السياسي، ص48.
18- على أحمد الديري، «مجازات الخطاب السياسي»، جمعية المنبر التقدمي الديمقراطي في البحرين، 15 يونيو 2003، ولمزيد من التفاصيل، أنظر المؤلف نفسه، مجازات بها نرى: كيف نفكر باللغة؟ بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2006، ط 1، نقلًا عن: عمار علي حسن، المجاز السياسي، ص51.
19- أندرو إدغار، بيتر سيدغويك، موسوعة النظرية الثقافية: المفاهيم والمصطلحات الأساسية، ترجمة هناء الجوهري، مراجعة وتقديم وتعليق، محمد الجوهري، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2009، ط 1، صص57- 58، نقلًا عن: عمار علي حسن، المجاز السياسي، ص65 (بتصرُّف).
20- See Buman, Z., Thinking Sociologically: An introduction for Everyone, Cambridge, MA: Basil Blackwell, 1990, p.171.
نقلًا عن: عمار علي حسن، المجاز السياسي، ص66.
21- نصر حامد أبو زيد، النص، السلطة، الحقيقة، الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1995، ط1، ص91.
22- سمير أحمد معلوف، حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز: دراسة في المجاز الأسلوبي واللغوي، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1996، ص359.
23- نفسه، ص361.
24- نفسه، ص357.
25- عبد الوهاب المسيري، اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، القاهرة: دار الشروق، 2002، ط 1، ص12.
26- انظر ولمزيد من المعلومات، أحمد خضير عباس، قرينة السِّياق وأثرها في توجيه المعنى: تفسير البحر المحيط أنموذجًا، 2 يونيو 2019، ص12 وما بعدها. متاح في:
file:///C:/Users/AGT/Downloads/—.pdf (تاريخ الولوج: 30 أكتوبر 2021).
27- فايز مد اللّه الذنيبات، القرائن البلاغية للترجيح بين التأويلات عند ابن الأثير في كتاب المَثَل السائر: دراسة نقدية تحليلية، مجلة دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد 43، العدد 1، 2016، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، ص81.
28- نفسه، ص81.

د.هويدا صالح



تجليات مروية التاريخ الاجتماعي.. في رواية «تاريخ آخر للحزن»

رغم أن الكاتب يراهن على الحكاية وغوايتها كما الحال في الروايات الكلاسيكية إلا أنه يمارس ألعابًا سردية من حيث ضمائر السرد واللغة المشهدية، والتقطيع السردي والانتقالات الزمنية مما يجعلها تجمع بين وعي جمالي جديد وحكاية وحبكة تقليدية. كما يفيد من التراث الشعبي لتلك الجماعة الشعبية التي يكتب سرديتها، فنقرأ كيف يفكرون ويتداوون ويمارسون عاداتهم الشعبية، ويتزوجون.. وغيرها من عناصر التراث التي تجلت في النص بشكل واضح. ويوظِّف الفانتازيا أو ما يمكن أن نطلق عليه الواقعية السحرية في توظيف الوعي الشعبي عن الأشباح التي تسكن الدور المهجورة.

إن كتابة التاريخ الاجتماعي لجماعة شعبية ما يعد عملًا هامًّا، لأنه عبر السرد الروائي يمكن لنا أن نرصد حركة المجتمع، وصعود وهبوط طبقاته الاجتماعية، فوحده الخطاب الروائي قادر على رصد هذا التاريخ الاجتماعي وكشف المسكوت عنه واللامقول فيما يتعلق بتاريخ الجماعة الشعبية؛ فكلنا متفقون على حقيقة أن التاريخ الرسمي يكتبه غالبًا المنتصر، وأنه قادر على أن ينفي سردية المنهزمين والمنسحقين من الهوامش الاجتماعية المختلفة لصالح المركز المنتصر.

ربما بهذا الوعي شكَّل الروائي أحمد صبري أبو الفتوح فضاءه السردي في روايته «تاريخ آخر للحزن» التي صدرت عن دار ميريت عام 2020، حيث يكتب تاريخ المهمشين وسردية الخدم التي تنهض لتقاوم تهميشها من ناحية وتقاوم السادة من ناحية أخرى. إنه الحزن الإنساني الرهيف كأحد المشتركات الإنسانية التي لا تعرف فروق الطبقة أو الجنس أو اللون، فكما حزنت الخادمة «معالي حلاوية» حزن أيضًا السيد «منجي عبد الباسط أرسلان»، فعبر أكثر من أربعمائة صفحة يحاول الكاتب أن يقيم مرثية لكل الحزانى الذين سكن الحزن قلوبهم عبر الانتصار للقيم الإنسانية التي تجمعهم ونبذ القيم التي فرقتهم وجعلت البعض «سادة» والآخر «عبيدًا».

الخطاب الجمالي والطرائق السردية

تمكَّن أحمد صبري أبو الفتوح من الإفادة من تقنيات روائية منحت عمله جمالية ميزته ربما عن بقية أعماله السابقة (ملحمة السراسوة- خمسة أجزاء)، (أجندة سيد الأهل).. وغيرها، بدأ الرواية بمفتتح طال قليلًا عن تاريخ السادة وعلاقتهم بالعبيد، وتاريخ كلاهما بالإطار الزمني (زمن القصة) الذي بدأ منذ إفشال «ثورة عراب» التي

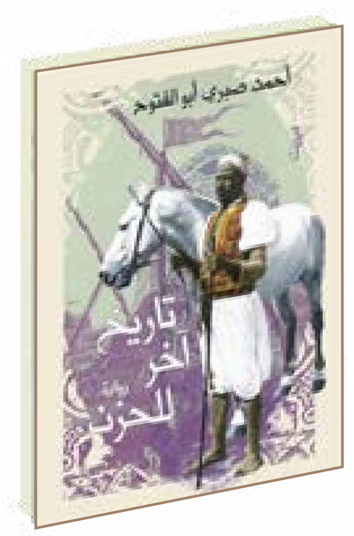
عدَّها المصريون فرصة لتحرير بلادهم، والتي انتهت بدخول الإنجليز مصر في الربع الأخير من القرن التاسع عشر.
يفتتح الكاتب الرواية بمشهد حلاوية زوجة فتح اللّه التي تنعي بحزن بليغ رحيل زوجها للدفاع عن بلاده وانضمامه لعرابي ورجاله، لكن كل من ذهب معه من القرية عُرِفَ مصيره، إما عاد أو قتل، إلا فتح اللّه النوساني ابن قرية نوسا البحر التابع لزمام الدقهلية.
يقرر الإنجليز معاقبة القرى التي أرسلت رجالًا للاشتراك في الحرب في صف عرابي، فتسافر أورطة إنجليزية تحت قيادة أحد الضابط الكبار عبر المدن والقرى لتأديب أهلها وحرق بيوتهم، وقتل كل من يقاوم من سكانها، وحين اجتمعت القرية (نوسا البحر) لاتخاذ قرار الفرار أو المقاومة تطوعت حلاوية زوجة فتح اللّه، والشيخ حسين اللهفة بإشغال الأورطة الإنجليزية عن بقية القرية حتى لا يشعل الإنجليز النار فيها، لكن الإنجليز الذين لم يتمكنوا من أخذ اعتراف من المتطوعين الاثنين يعذبانهما حتى الموت، ثم ينصرفون عن بقية القرية المختبئة في سراي آل عابدين التي تركوها وفروا خوفًا من بطش الإنجليز.

طرائق السرد

يتمكن الكاتب عبر هذا المفتتح الطويل من رمي الخيوط الدرامية التي سيقوم باستثمارها فنيًّا بدءًا من الفصل الأول وحتى نهاية الرواية.
يقسِّم الكاتب السرد إلى خطين دراميين، الأول هو سردية الخدم، سردية أبناء وأحفاد حلاوية والشيخ اللهفة، والخط الدرامي الثاني هو سردية السادة «مُلَّاك الوسية» متمثلين في أبناء أسرة أرسلان، وخاصة سردية عبد الباسط أرسلان وابنه المنجي أرسلان.
يتداخل الخطان الدراميان ويتقاطعان ليشكِّلا بؤرة الصراع، الصراع الاجتماعي والطبقي، وصولًا للحظة النهاية، فهل يتصالح التاريخان المتصارعان ويتزوج المنجي (السيد) من معالي حلاوية (الخادمة)؟ في حقيقة الأمر ينهي الكاتب نصه نهاية غامضة دون أن يتعرف القارئ هل تزوج السيد من الخادمة؟ وهل ورث ابن الخادمة أملاك السيد أم لا؟!

التاريخ رافد سردي

يفيد الكاتب من التاريخ الرسمي (ثورة عرابي وموقف الإنجليز من المصريين، ثورة 1919، ثم ثورة 1952، ثم ثورة 25 يناير 2011)، يفيد من هذا التاريخ الرسمي ليكتب التاريخ الاجتماعي لمروية الطبقة البرجوازية الريفية ودورها في مساندة الحراك الاجتماعي والسياسي اللذين حدثا في مصر فيما يزيد عن مائة وثلاثين عامًا.
لكن الكاتب وهو يصنع مرويته الروائية عن هذه الطبقة يصور انهزاماتها وانكساراتها وتراجعها عن تشكيل وعي سياسي قادر على أن يحافظ على وجودها ودورها.
المنجي عبد الباسط هو مثال حي لمثقفي هذه الطبقة، الذي وقف في مواجهة أبيه وهو شاب صغير حين انحاز لجمال عبد الناصر وعلق صورته وحفظ خطبه، بل وكتب له جمال عبد الناصر إهداءً على صورة له، المنجي آمن بمشروعية ثورة 1952 ودورها الإصلاحي الاجتماعي، لكن أبيه وأعمامه وقفوا ضده لأنهم رأوا أن هذه الثورة سلبتهم أملاكهم وأعطتها للفلاحين.



لا يرصد الكاتب انهزامات الطبقة الوسطى الريفية فقط، بل يرصد كذلك صورة المثقف المتوقع منه أن يكون على يسار السلطة يناهضها ويفند خطابها ويساند قضايا وطنه التحررية، لكن في حقيقة الأمر المثقف هنا مهزوم، يعاني انكسارات كثيرة، فلا دور له لأنه غارق في مجلس

السعادة (التناص مع رواية ثرثرة فوق النيل).

دراما الزمن في الرواية

يفرق النقاد بين زمن القصة وزمن السرد، فزمن القصة هو الإطار الزمني الذي تدور فيه الأحداث، أو لنقل الفترة الزمنية التي استغرقتها الحكاية، أما زمن السرد فهو المسيرة الزمنية للأحداث، هل هو زمن خطِّي تصاعدي آني، يبدأ من نقطة زمنية ويتصاعد حتى نهاية الرواية، أم زمن استرجاعي يعود فيه السارد عبر تقنية الفلاش باك بالذاكرة السردية ليستعرض لحظات زمنية بعينها، أم هو زمن استشرافي مستقبلي يستشرف فيه السارد ما سيأتي في المستقبل من أحداث؟ فماذا فعل أحمد صبري أبو الفتوح بالزمن في النص؟ ما هي تقاطعات الزمن ودراميته؟
زمن القصة في النص بدأ منذ ثورة عرابي 1882 تقريبًا وحتى الراهن من الأيام، إبان ثورة 25 يناير 2011، وما بعدها حتى اليوم. أما زمن السرد فقد مارس فيه الكاتب أقصى ألعابه السردية، فقد اعتمد على القفزات السردية المبررة فنيًّا بالطبع، فلحظة انطلاق السرد إبان ثورة عرابي وما بعدها من انكسار لهذه الثورة ودخول الإنجليز مصر، ثم، ومع بداية الفصل الأول يقفز السارد قفزة زمنية كبرى، فيجد القارئ نفسه في الألفية الثالثة وربما يسمع هتافات ثوار التحرير في 25 يناير، ثم يعود عبر الفلاش باك ليستجلي خطوط الحكاية، ثم يعود بالزمن إلى الحاضر، وهكذا في انتقالات سردية رهيفة لا تسبب للقارئ إزعاجًا، فينتقل من صوت سردي إلى آخر ومن لحظة سردية إلى أخرى دون معاظلة أو صعوبة، بل ثمة لعبة سردية تتم بيسر وسهولة وتنتقل بالقارئ في الزمان والمكان بحرفية وفنية عالية.

اللغة المشهدية بطل السرد الرئيس

اعتمد الكاتب في الرواية على اللغة البصرية التي أفاد فيها من كادرات السينما، فجعل القارئ يتصور المشاهد بصريًّا وكأنه يشاهد فيلمًا سينمائيًّا أمامه، فحينما تذهب معالي حلاوية حفيدة الخدم مع السيد منجي إلى سراية الوسية ليفتحا السراية من قبو الخدم؛ تجعلك اللغة المشهدية التي استخدمها الكاتب كأنما تشاهد الكادر واضحًا، فتراها تمسك بجريدة النخل تدفسها في أعشاش العنكبوت المتراكمة كي ما تفتح لهما طريقًا، وحينما تمتلئ الجريدة بخيوط العنكبوت تعيدها إليه ينظفها، وتمسك بأخرى تفسح بها الطريق، كل هذا يتخيله القارئ عبر هذه اللغة البصرية.
ورغم طول الرواية إلا أن الكاتب لم يقع في فخ اللغة الإخبارية المباشرة التي تنبئ فقط دون أن تنتقل بالنص نقلة بصرية مشهدية: «في الليلة التالية انسلَّا من الباب بعد أن أغلقاه على البنتين ووصلا إلى باب القبو والليل في نصفه الثاني، نزلا السلمات ببطء، وعلى ضوء الكشاف تقدمت حاملة جريدتها، أراد أن يتبعها بالأخرى، فطلبت منه أن يظل هناك، ستشق طريقها ثم تسلمه الجريدة لينظفها ويسلم لها الأخرى كما فعل بالأمس.
أمام هجومها تهاوت خيوط العنكبوت المشبعة



بالندى، وسرعان ما شعرت بالخيوط المبللة تلتصق بوجهها، لكنها لم تتراجع، ظلت تضرب حتى قطرت الجريدة ماءً أسودَ. أخرجتها وتسلمت الأخرى، كانت في قمة نشاطها، رأته ملطَّخًا بسواد العنكبوت لكنها لم تتراجع، وتقدمت حتى غابت عن عينيه، لم يعد يرى سوى ضوء الكشاف وهو يضيع في المحيط الرمادي الكئيب» (الرواية، ص82).

سردية الهامش

ينتصر الكاتب في النص للهوامش الثقافية التي تحيط بالمركز، ينتصر للخدم باعتبارهم هامشًا ثقافيًّا هامًّا، فيجعل ابنة الخدم تتزوج ولو صوريًّا من ابن السادة، كما ينتصر لمن رحلوا وتم السكوت عن تعذيبهم وصلبهم في شبابيك الوسية وأشجارها، فكأننا نسمع صرخاتهم تأتي من أماكن تعذيبهم وأماكن اختفائهم، إن هذه الأصوات تعيدهم للمشهد مرة أخرى، في محاولة للنهوض بأرواحهم التي أحاطتها المآسي والعذابات.

وبما أن معالي هي حاملة لأصواتهم فهي هامش، لكنها هامش مرتين، هامش لأنها خادمة ورثت خدمة البيوت عن جدتها سيادة ابنة الشيخ جبريل اللهفة وسترية حلاوية، ورغم أن سيادة كانت أمل أمها وأبيها في ألا تصاب بنفس المصير التعس، مصير الخدمة في البيوت، فإن السيد عبد الباسط أرسلان حينما يراها وهي الجميلة الصبية يقع في غرامها ويصر على أن تأتيه في الاستراحة لتخدمه. ومعروف في الوسية مصير من تذهب للاستراحة وفقدانها لعفافها حتمًا، فلما يفكر الأب والأم في الامتناع عن إرسالها يهددهم السيد بأشد أنواع التنكيل، فيضطرًّا مرغمين إلى إرسالها، ومن هنا لا يفكر أحد من شباب الفقراء المعدمين في الزواج منها، لفقدها المفترض للعفة. ساعتها يفكر السيد في حيلة شيطانية، فيصر على أن يزوجها من فتح اللّه النوساني الحفيد الذي كان مصابًا بعته عقلي ولا يعي من أمر النساء شيئًا، فهي فرصة أن تصبح متزوجة من لا أحد تقريبًا حتى ينالها السيد دون مشقة: «دب الخوف في قلب الفتاة، وشعرت لأول مرة بأنها تكره سيدها، قالت وقلبها يترجف:



مشهد من ثورة
يناير 2011

ينتصر الكاتب في النص للهوامش الثقافية التي تحيط بالمركز، ينتصر للخدم باعتبارهم هامشًا ثقافيًا هامًا، فيجعل ابنة الخدم تتزوج ولو صوريًا من ابن السادة، كما ينتصر لمن رحلوا وتم السكوت عن تعذيبهم وصلبهم في شبابيك الوسية وأشجارها، فكأننا نسمع صرخاتهم تأتي من أماكن تعذيبهم وأماكن اختفائهم!



أحمد صبري أبو الفتوح

- أبي رجل قرآن يا أمي، يمكنه أن يفتح كُتَّابًا، ويترك العمل في الوسية.

مدت يدها وربتت على كتفها:

- أنت ما زلت صغيرة يا ابنتي، لا تعرفين شيئًا عن الوسايا» (الرواية، ص222).

إنها سردية الحزن المتوارث عبر الأجيال. لا فكاك من الحزن لهؤلاء المهمشين، فهو تاريخهم الحزين يتوارثونه ويتم سرده بهذه الرهافة.

الخطاب النسوي

إن النسوية الجديدة -حسب المدرسة النسوية الفرنسية- هي التي تنتصر لكل ما هو مهمش بغض النظر عن جنس منتج الخطاب، فمن خلال هذا الوعي قد يكتب كاتبٌ رجلٌ خطابًا نسويًّا ينتصر للهوامش الاجتماعية المختلفة، وقد تكتب كاتبة امرأة خطابًا ذكوريًّا يقصي الهوامش الاجتماعية ومن ضمنها النساء؛ لذا من يبحث في الخطاب النسوي يجب أن يلتفت إلى مقول الخطاب لا جندر كاتبه.

ومن يتأمل الخطاب الثقافي في الرواية يكتشف أن ثمة خطاب نسوي ينتصر للنساء، فليس من قبيل المصادفة أن النساء ذوات فاعلة في النص وليست موضوعًا للسرد، فمنذ الصفحات الأولى نجد المرأة (حلاوية) هي من تفكر لرجال القرية في طريقة للهرب من هجوم الإنجليز عليهم انتقامًا لدورهم في ثورة عرابي، تضحِّي المرأة بنفسها وتتقدم من أورطة الإنجليز لتقنعهم أن كل من في القرية هربوا ولم يبق فيها سواها، كذلك تمتلك المرأة في النص خطاب المعرفة، المرأة معالي حلاوية، رغم أنها خادمة إلا أنها تمتلك خطاب المعرفة بالسراية والوسية والأحداث التي تمت فيها على عكس منجي عبد الباسط، الرجل/ السيد، الذي لا يعرف تاريخ السراية ولا تاريخ عائلته. ومن خلال امتلاكها للخطاب تتمكن من الإحاطة بالسيد والسيطرة عليه والانتصار لتاريخ الخادمات جدَّاتها.

تأتي معالي حلاوية في النص مالكة الخطاب وكأنها شهرزاد



الحكاية، فتقود دفة السرد وتحكي الحكايات، وعبر الحكاية تنقل إلى الرجل المعرفة، وعبر المعرفة تنتقل بوعيه من مستوى للوعي إلى آخر.
إن النساء في النص فاعلات لهن مواقف فاعلة حتى وإن كن خادمات، على عكس الرجال الذين يفتقدون للوعي وللموقف الدرامي، فهم مفعول بهم في النص على غير عادة نمطية السرد التقليدي: «ظهرت في سماء الرواق نجمة تلألأت بشدة، فقالت معالي إن الليل انتصف، وقال الأستاذ منجي معاندًا:
– كل هذا لا يجعل مما أسمعه حقيقة.
قالت بأنفاس متهكمة:
– من قال إننا جئنا ننشد الحقيقة! أنا حكاءة وأنت رجل تسمع الحكايات، شهرزاد وشهريار الملك.
عندما جاءت على ذكر حافظ شعر بدبيب خوف قادم من بعيد، وتمنى ألا تأخذه أكثر إلى حكاياتها، وبقدر ما يريد أن يعرف أكثر بقدر ما يخاف أكثر، ساد صمت، ثم قالت: أحيانًا كنت أتمنى لو أن جدتي ماتت قبل أن أولد، أو لو كانت كجدي فتح اللّه لا تسمع ولا تتكلم، لكنها كانت تجلس أمام الدار والذباب يحط على قدميها المتورمتين وتحكي، لم يكن لديها ما تحكيه سوى هذا، كلما تغشاها نوبة حزن قوية تحكي، حتى خف عقلها وخاضت

هوجة عرابي



في الحديث عن تفصيلات لقاءاتها مع سيدها، وكان أبي يسخط ويضرب رأسه في الجدار وعمي منصور يتوارى ويبكي، وحتى لا تخوض أكثر تحاول أمي إسكاتها، لا يقترب منها إلا أنا، أجلس بين قدميها وأبكي.
أنت مسكونة بجدتك.
نظرت داخلها..
أتذكر تلك الليلة المشؤومة التي أبكيتك فيها؟
جدتي سيادة سبقتني. قالت إنها أبكت سيدها عبد الباسط، الفارق الوحيد أنها فرحت أنها أبكت الرجل الذي أبكى الجميع، أما أنا ففرحت لأنني استطعت أن أفعل، فقط من أجل نفسي، أردفت وهي تبتسم في أسى:
– أنتم محظوظون يا آل أرسلان، كما يقولون هي مسألة قانون، الجمال بسيط وفيه غفلة، والقوة قادرة، فيها فراغة عين. جدتي كانت في عمر أخيك حافظ، كان أولى بها واحد في سنها، لكن أبوك من قطف وردتها، ولما تزوج من روح الفؤاد أمك كانت في عمر ابنته، هل تعرف ما الذي يعنيه ذلك؟
– لا أعرف.
– يعنني أننا نفنى في جيل واحد منكم جيلين مجتمعين منًّا، جيل يخدمكم، وجيل تقطفون وروده» (الرواية، ص258).
رغم أن الكاتب يراهن على الحكاية وغوايتها كما الحال في الروايات الكلاسيكية إلا أنه يمارس ألعابًا سردية من حيث ضمائر السرد واللغة المشهدية، والتقطيع السردي والانتقالات الزمنية مما يجعلها تجمع بين وعي جمالي جديد وحكاية وحبكة تقليدية.
كما يفيد الكاتب من التراث الشعبي لتلك الجماعة الشعبية التي يكتب سرديتها، فنقرأ كيف يفكرون ويتداوون ويمارسون عاداتهم الشعبية، ويتزوجون.. وغيرها من عناصر التراث التي تجلت في النص بشكل واضح.
كما يوظِّف الكاتب أيضًا الفانتازيا أو ما يمكن أن نطلق عليه الواقعية السحرية في توظيف الوعي الشعبي عن الأشباح التي تسكن الدور المهجورة، والرجل الذي تمدد حتى مات ميتة فنتازيا.. وغيرها من الحديث عن الأرواح والعفاريت ●



خالد أَمَزَّال
(المغرب)

تفضيء الذات وتذويت المكان.. مقاربة لشعرية الفضاء في ديوان «باب الفتوح» للشاعر أحمد العمراوي

التجربة الفضائية الشعرية لا تعكس القدرة على توظيف الدلالات المكانية أو إسقاطها على الأشياء، بل هي قبل ذلك بناء تشييدي مشترك، يصوغه الشاعر والقارئ المتفاعل مع النص، هنا تصبح قراءة هذه التجربة بناءً متجددًا، لا ادعاء فيه للقدرة على الإمساك بالمعاني التي في صدر الشاعر، ذلك لأن معايشة الفضاء كما يحياها الشاعر لا تتم على مستوى الواقع إلا لمامًا، إنها معايشة لفظية وتلفظية مشتركة، وهي كذلك قدرة على جعل حميمية الفضاء شيئًا مشتركًا متحررًا من سطوة ذات المبدع، قادرًا على التواصل مع الآخر.

يعدُّ الفضاء محورًا من محاور النص الأدبي، وليس مجرد مسرح تقع على ركحه الأحداث، أو قطع ديكور تملأ الفراغ، ولا معادلًا موضوعيًّا للمكان الفيزيقي الذي نحيا فيه، إن الفضاء عنصر بنائي يدخل في تشكيل النص، بل ويشكل لحمته في العديد من التجارب التي جعلته عماد نصوصها بنائيًّا ودلاليًّا. وغني عن البيان أن علاقة الإنسان بالفضاء مختلفة عن علاقته بالزمان، ففي الوقت الذي يدرك فيه الإنسان الزمان بشكل غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، فإن الفضاء يُدْرَك بطريقة حسية ومباشرة، والارتباط القسري بين الفضاء والإنسان لم يجعل علاقة الأول بالثاني علاقة حميمية فقط، بل جعل منها علاقة وجودية، لأن الفضاء لا يوجد إلا في وبذواتنا.

هكذا أخرج الوعي البشري علاقة الإنسان بالفضاء من دائرة الارتباط القدري إلى فسحة الإدراك الوجداني، وقام بتنسيب هذا الفضاء اللامحدود وتقسيمه إلى أحياز، وأضفى على كل واحد منها قيمة معينة، وغلفها بتصورات خاصة وفق خلفيته السوسيو ثقافية، فلم يعد الفضاء مكانًا رحبًا ومفتوحًا نمارس فيه ما نشاء، بل فضاء مجزأ يحمل طابعًا ثقافيًّا وذهنيًّا وانفعاليًّا محددًا.

ومقاربتنا الفضاء الأدبي عمومًا والشعري خصوصًا تنطلق من فرضية بسيطة وهي أن الأشياء لا تتخذ داخل الأدب حجمًا ولا بعدًا إلا من خلال سلطة الذات المرسِلة والمتلفِّظة، والتي تشتغل على بعض من ذاتها، وهنا تصبح التجربة بمعناها الوجودي حجر الزاوية في العملية الأدبية، ويصير المتخيل حاسمًا في مسار هذه التجربة، لأنه يصوغ أحياز مكانية، ويقتطع أخرى من كليتها وواقعيتها، ويعيد صوغها شعريًّا بحيث يكون لكل واحد منها واقعيتها، موسومة بمحدداتها الحسية لكن بحمولات قيمية ورمزية، تجعل منها عالمًا مستقلًا.



أبولينير



أحمد العمراوي

بدر شاكر السياب

فالشعر يجعل الفضاء يقتات على ذاته، ويتشرب من غرابة المتخيل ومن القدرة على التجاوز، لدرجة يصبح فيها الحديث عن فضاء واحد موحَّد أمرًا صعبًا، فالتعدد والتنوع والهشاشة واللاتماسك سمات لازمة للفضاء الشعري خصوصًا، مما يدفع الشاعر حتى يصبح صانعًا وخالقًا أن يمارس نوعًا من الحفر على مستوى اللغة، لأنها زاده وعتاده، حتى يستطيع أن يمتلك «صلصال» الفضاء، ثم يجعله عالمًا سويًّا، خصوصًا وأن الفضاء على حد قول باشلار ليس شيئًا جاهزًا ومؤكدًا، بل هو «مجرد شك، فيلزمنا دائما أن نَسِمَهُ، أن نحدده، فهو أبدًا ليس ملكنا، وليس معطًى جاهزًا، بل يجب أن نستكشفه»[1].

ولقد شكل الاشتغال على الفضاء في الشعر العربي المعاصر سمة ميزت العديد من التجارب نذكر منها لا الحصر تجربة بدر شاكر السياب مع قريته «جيكور» في مجمل دواوينه، وخصوصًا «المعبد الغريق»، وصلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي، وهي تجارب تعكس هوس وقلق الشاعر بالفضاء، فهو حلم وكابوس في نفس الوقت. لكن التجربة التي سنقف عندها بالقراءة والتحليل هي تجربة الشاعر أحمد العمراوي، الذي جعل من الفضاء في ديوانه الثالث المعنون بـ«باب الفتوح»[2] محور كتابته ومدار نصوصه، ففي هذا الديوان اشتغال نوعي على مستوى «الفضاء الطباعي» للنص، وهو فضاء الإنتاج والتلقي الشعريين، إضافة إلى أن نصوص أحمد العمراوي تعمل في هذا الديوان على جعل المتلقي يتقاسم معها وفق اصطلاح الظاهراتية Phénoménologie تجربة «الفضاء المعيش»، الذي يقود عبر القراءة الفاعلة نحو بناء فضاء ثالث يتخذ شكل عالم ذهني يمكن أن نسميه تجاوزًا «الفضاء الشعري».

فمقاربة هذه الفضاءات الثلاثة (الطباعي والمعيش والشعري) ستشكل النصف الأول لدراستنا النظرية للفضاء كما يعرضه ديوان «باب الفتوح»، على أن نستثمر بعض تصورات ومفاهيم شعرية الفضاء في بعدها السيميوطيقي خلال الشق الثاني، والذي سنجعل منه محايثة إجرائية للفضاء الشعري لهذا الديوان.

أولًا: الفضاءات الثلاث وبناء المعنى
1- الفضاء المحاكي وجمالية معمار الصفحة:

الفضاء الأدبي عمومًا ينتج أساسًا عن التماثل مع العالم الحقيقي عبر تكييف محددات هذا الأخير مع المعايير اللغوية المتداولة عمومًا، وليس العكس كما قد يعتقد البعض. فالعالم الذي يصوره الخطاب الشعري يتم عبر قدر معين من الوصف، وتتم رؤيته من خلال وجهة نظر محددة. وبالتالي يصير هذا العالم مرهونًا بمدى تزامنيته بواسطة النص وداخله، أي أننا لا نلتقي بهذا العالم/ الفضاء إلا في النص وبالنص، لأن هذا العالم الذي يتم رسم ملامحه على شكل فضاءات ليس سوى صنيعة الحروف والكلمات. إنه نتاج عملية الكتابة على الصفحة، ورسم الحروف على أديمها.

إن العلاقة بين حالة الأشياء كما يتم إدراكها وبين التجربة الكتابية/ الخطية تتبدى للوهلة الأولى على المستوى الشكلي للكتابة، وذلك من خلال تنضيد وتوزيع الكلمات على الصفحة. وعندما يقرر الشاعر جعل هذه التجربة الفضائية تجربة أصيلة، فإنه يخضع تدوين نصوصه لنموذج محدد لما نسميه تجاوزًا بـ»معمار الصفحة»، إذ يرصف الأبيات والسطور الشعرية وفق طريقة خاصة، مع استغلال تشكيلي لعلامات الترقيم ولبنط ونوع الخط، وللونين الأبيض والأسود، لذلك «مهما اختلف وعي الشعراء بهذا الأيقون، فإن محلل الخطاب الشعري مطالب باستكناه دلالته، وأبعاده، لأنه ليس تحصيل حاصل، أو حشوًا يمكن الاستغناء عنه، ولكنه أحد مكونات الخطاب الشعري، فبنية القصيدة مرتبطة -ضرورة- بالأيقون؛ وبالمؤشر الكنائي مهما كان نوعهما»[3].

ومن المعلوم أن تجربة الاشتغال على ما يسمى عادة بالفضاء النصي تجربة قديمة، كان «مالارمي» قادح أزندتها في ديوانه «رمية نرد» Coup de dés، ثم ذهب بها «أبولينير» إلى أبعد مدى عبر قصائده الكاليكرامية، التي كان يصور فيها عبر سطور شعرية متصلة ومنفصلة أشكالًا هندسية وأشياء ملموسة. وكيفما كانت طبيعة أو نوعية المعمار المعتمد في صوغ الصفحة وبناء الفضاء النصي للقصيدة، فإنهما في مطلق الأحوال يعتمدان أساسًا على فعل المحاكاة، أي محاولة تمثيل شيء، لذلك تسمى هذه التجربة الفضائية بـ»الفضاء المحاكي»[4].

كما أن العلاقة بين وضعية الأشياء كما يتم إدراكها وبين التجربة الكتابية/ الخطية تنعكس على مستوى ثان هو الجانب الدلالي للقصيدة، ففي إطار سينوغرافية الخطاب الشعري يعمل الشاعر على توظيف كل أدوات الفعل الإبداعي وعلى رأسها اللفظ، الذي هو عماد الكتابة الشعرية والمؤثث الرئيسي لفضائها النصي والطباعي، وذلك لبناء المعنى وتشكيل الإيحاء. فبواسطة اللفظ يقوم الشاعر بتحديد الحقل الفضائي- الزمني لملفوظه، ويعمل على ملاءمة الكتابة على مستواها البلاغي والمجازي مع الشكل الطباعي المناسب[5]. فاختلاف كتابة القصيدة العمودية مثلًا عن نظيرتها التفعيلية ليس اختلافًا طباعيًّا محضًا، بل هو في المقام الأول اختلاف في البنى الدلالية، فالتواتر الزمني للقصيدة العمودية الموجه بالإيقاع العروضي يشتغل دلاليًّا على السمعي والإنشادي، بينما القصيدة التفعيلة وقصيدة النثر فضاءان لفظيان أولًا، يخاطبان العين قبل السمع غالبًا، من خلال دفع القارئ للتلقي البصري قبل الصوتي.

لذلك نعتقد أن جعل الملفوظ الشعري يحتل حيزًا مكانيًّا على الصفحة مرحلة ضرورية في عملية التلفظ أولًا، ثم هي ثانيًّا تجربة أولية مع الفضاء، تدخل في صميم التجربة المكانية والفضائية التي يعيشها الشاعر مبدئيًّا على بياض الصفحة، والتي هي جزء أصيل مما سميناه سابقًا بالفضاء المحاكي.

وهنا نجد الشاعر أحمد العمراوي لا يغرق في شكلنة الفضاء النصي لقصائده، ولا يذهب بعيدًا في جانبها التشكيلي، ليس عجزًا أو قصورًا، لأنه في مجموعته الشعرية السابقة المعنونة بـ»الينابيع» اشتغل جنبًا إلى جنب مع فنان تشكيلي متميز حتى صاغا تجربة شعرية/ تشكيلية فريدة، عمادها اللفظ والشكل، هذا إضافة إلى أن ديوان «باب الفتوح» نفسه يضم في بداية كل نصوصه رسمًا

تشكيليًّا إما تجسديًّا أو تجريديًّا لفكرة الباب، فالشاعر هنا يقتصد في كاليغرافية قصائده موجًّها بوعي رصين بمحددات الفضاء المحاكي الذي يعمل على تمثيل الأفعال والأحاسيس ومحاكاتها بالاشتغال على كاليغرافية الكلمات، ويتبدى ذلك في النموذجين التاليين لا الحصر:

«مد يدك أيها الرجل
التمس حلمتيها
طــال شـتـاتـك» (ص21)

«طاقية العجوز المدورة في وسط الرأس
تنشد الرغبة في شيء ما
تستطيــل الصـفـوف» (ص28)

فالعمراوي يعمد لتطويل كلمات بعينها والتي تفيد الطول (طال– تستطيل)، وهذا أمر منطقي للدلالة على الاستمرار في الزمان والمكان عبر تطويل الكلمات، مما يجعل معنى الطول يتناغم دلاليًّا مع طول الكلمات الدالة عليه.

كما يختار كذلك ترصيف بعض كلماته بشكل عمودي للتعبير على نوع من النزول أو السقوط:

«وأوراق	«مهما
تتساقط	الأول
من	هاء
كل	والآخر
ناحية» (ص73)	واوه» (ص145)

ورغبة الشاعر في إعادة تزمين القصيدة عبر استثمار الفضاء الطباعي للصفحة من خلال كل أدوات التلفظ المتاحة، بما فيها علامات الترقيم، تدفعه لتوظيف هذه العلامات بطريقة تشكيلية في بعض الأحيان كما يبدو في الشكل التالي (ص 89):

صمت ←— يتدلى
صمت.→→→
...... صمت..........
....

إن الفضاء النصي عند أحمد العمراوي يستثمر ويوظف فضاءً نصيًّا وطباعيًّا له سمات ومميزات محاكية، وليس مجرد حشو شكلي على هامش النص. لكن التجربة الفضائية لا يمكن اختزالها في مجرد الاشتغال على فضاء الصفحة، لأن الشاعر يعايش الفضاء كذلك كإطار مرجعي يحيل على واقع معين، وهذه التجربة هي ما سميناه سالفًا بالفضاء المعيش. فما هي محددات هذا الفضاء؟ وما خصوصياته في تجربة العمراوي؟

2– الفضاء المعيش وتمديد حميمية المكان:

التحليل بمختلف مستوياته لا يضمن الإمساك بهذا الملتبس والزئبقي المسمى بالفضاء الشعري، خصوصًا وأن «الإلقاء الخطي المنظم والمتوالي زمنيًّا يجعل الإدراك الشامل لكلية هذا العالم صعبًا»[6]. وهناك شيء آخر يجعل إدراك الفضاء أمرًا عسيرًا هو أن هذا الإدراك بدوره نسبي ومتحول ومغرق في الذاتية، فقد أكدت التصورات الظاهراتية على الطابع المتغير لمقاربة الفضاء، لأن هذا الأخير لا يتبدى كمحيط يغلف حياة الفرد، ولا كمكان مغلَقٍ ومُنْتَهٍ، بل يبدو كبؤرة للتصورات والتمثلات التي تتناوله.

إن الفضاء وفق المفهوم الظاهراتي ليس معطًى جاهزًا وناجزًا، بل هو فضاء يتشكل من الرؤى المختلفة والمتعددة والتي تتضافر من أجل تحقيق إدراك محدد. هذه الرؤى الذاتية من حيث طبيعتها، تصبح بفعل التداول والتجربة مشتركة دون أن تفقد فرادتها، وبالتالي فالفضاء المعيش هو نتاج تضافر رؤية الذات للعالم مع كل الرؤى الممكنة. وهذا الفضاء يتسم بالقدرة على التحكم في إدراك المحيط، فأن نعيش فضاءً يعني أن نمتلك منظورًا نتمكن من خلاله من إدراكه، فرؤية الأشياء ليس في الحقيقة إلا تعيينًا لها، «والتعيين في الفضاء ليس ملمحًا طارئًا، بل هو وسيلة تجعل الذات تعي نفسها كموضوع»[7].

فإذا كان الفضاء المعيش ناتجًا عن إدراك الذات للعالم، فإنه يتحدد من خلال المنظور الذي يسمح للذات بالتقاط الأشياء التي تحيط به، فكل منظور إذن هو بالتالي نوع من التموقع الذي ليس من الضروري أن يكون اختياريًّا، لكن يجب أن يكون محددًا بشكل قبلي. ومن هنا نؤكد مع «موريس ميلوبونتي» على أن الفضاء ليس «المكان (الحقيقي أو المنطقي) الذي تتموضع فيه الأشياء، بل هو

الوسيلة التي بواسطتها يصبح تموقع الأشياء ممكنًا»[8]. وبالتالي نعتقد أن الفضاء المعيش ليس هو هذا العالم المشترك الذي ندركه عبر جسدنا وحواسنا، بل هو تجربة أصيلة وفريدة تتجاوز الصيغ المعتادة للإدراك المكاني والزماني للعالم، وللمبادئ المنطقية للتلفظ، إنه إعادة بناء رؤية خاصة للعالم ما تلبث أن تتغير وتتحول.

لكن ميزة الفضاء المعيش تكمن أساسًا في كونه تجربة وجدانية متميزة لا علاقة لها بالتجربة الحسية، فالتجربة الوجدانية للفضاء هي تجاوز لفضاء مؤسِّس ومشترك، مما يُنتج عند المبدع عمومًا نوعًا من الهوس بالأماكن التي يفتقدها، ويقوده إلى الغربة والشعور بالحنين الدائم إليها. هذا الشعور الأخير يدفعه غالبًا للبحث الدائم والنشيط عن «الفضاء الأُمُومِي»، وعن الفضاءات الحميمية. فالفضاءات التي يكون المبدع خارجها تظل تسكنه، وتعيش فيه كما يعيش فيها، وهنا تصبح معايشة الفضاء أكبر من أن تُشترط بالتفاعل الحسي والإدراك المادي الصرف. فالتجربة الوجدانية للفضاء هي في عمقها محاولة لإعادة الوجود لما لم يعد موجودًا، والعمل على تحيين هذا الآخر الذي نفتقده، وعليه يقفز «المتخيَّل» على السطح كظل وتجسيد لهذا المفقود، لأن «الواقعي» وحده ليس بمقدوره تحقيق الإشباع الناتج عن الافتقار لهذا الفضاء الأمومي[9].

إن الفضاء الحميمي بحمولاته الرمزية يستطيع ترجمة ظواهر الداخل عبر تفاعل مضطرب ومتذبذب مع الخارج، وعند التعبير عن هذا الفضاء شعريًّا، نجد أن هذه الحميمية ومعها التجربة الذاتية تحاول أن تتخفى في ثوب التجربة المشتركة، لذلك تعمل على التمدد على مستويين: على مستوى الخارج أي كل ما يقع خارج الذات، ثم على مستوى السالف أي كل ما يقع في حيز الماضي، «فالفضاء الشعري بما أنه معبَّر عنه، فهو يتضمن قيم التمدد والاتساع، إنه ينتمي لفينومينولوجيا السابق والسالف»[10].

يوكد «باشلار» هنا على أهمية نقل انفعالية الشاعر وعاطفته إلى الفضاء الذي يحيط به وإلى الأشياء، هذا النقل يضفي نوعًا من الشاعرية على الأشياء الخارجية، مما يؤدي لتمديد الفضاء الحميمي ونشوء تدريجي للفضاء الشعري. فالفضاء يكتسب فعاليته حسب «باشلار» من رغبة الشاعر في جعله يمتد ويتسع ويطول، ويتجاوز ضيق الداخل، ويضفي الحميمية الذاتية على الخارج، «فجعل شيء ما فضاءً شعريًّا يعني جعل هذا الفضاء أكبر مما هو عليه في الحقيقة (..) إنه استمرار في تمديد الشاعر لفضائه الحميمي»[11].

في ضوء هذه التحديدات النظرية، سنلاحظ عند مقاربتنا لتجربة الفضاء المعيش في ديوان «باب الفتوح» ما يلي:

– الحضور اللافت لمدينة «فاس» باعتبارها فضاءً حميميًّا متميزًا، فضاء الذكريات والحنين إلى الماضي الطفولي، إلى مرابع الصبا والشباب، حيث يصور الشاعر فضاءات المدينة القديمة، أزقتها الضيقة وأبوابها، أسواقها وأضرحتها، جوامعها ومكتباتها، ففي قصيدة «نواعير فاس» يمارس الشاعر نوعًا من تمديد الفضاء الحميمي عبر تحيين شعري للمعايشة السابقة للمكان، ففي المقاطع الشذرية المعنونة على التوالي بباب الحمراء واللمطيين والعطارين والنجارين، وسيدي بوجيدة وسيدي العواد والنخالين وجامع الأندلس، وأسوار والمكتبة القادرية ووادي الزيتون وعسالة، يتجول بنا الشاعر ليس في أماكن حقيقية ما زالت معالمها قائمة، بل في فضاءات حميمية مُمَدَّدَة تخييليًّا، أي أنها ليست هنا فضاءات إسمنتية وطينية بمحدداتها الطوبوغرافية، إنها فضاءات حقيقية تُنقل لنا عبر ذات أخرى، ليس كما هي في الحقيقة بل عبر رؤية خاصة، تعكس حميمية يسعى الشاعر لسبك لغة تُكنِّي هذه الفضاءات دون أن تسميها. هكذا يصبح «باب الحمراء»:

«رمسٌ ريشي
يفصل بين قيمتين:
الباب والاحمرار» (ص119)

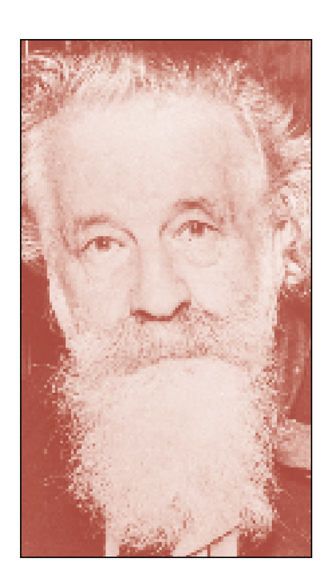
أما «اللمطيين» فيصير بالنسبة للشاعر:

«منعرج مليء بوحل
رمم طلاء فمه
باللحظة الزئبقية» (ص119)

في حين أن «العطارين» تغدو:

«تاريخ بيع للتاريخ
تجاويف مرصعة بلون الماء
السالك بين اللثغة والنار»
(ص120)

– إن جمالية الفضاء تصطبغ عند العمراوي ببناء الجمال انطلاقًا من الخيال، هذا الأخير عادة ما يكون مشحونًا بوعي نوستالجي وليس باستهامات مكانية، فالعمراوي يستدعي ذاكرته المكانية بشكل بنائي يتساوق مع دلالة نصوصه، فعندما يسترجع فضاءات حميمية معينة لا ينثر عليها أصباغ الكلام وزخرف الألفاظ، بل يتركها تتسلل من ذاكرته على سيجيتها، تاركًا لها حرية القول، مما يسقطه في بعض الأحيان في نوع من النثرية التي تفقد نصوصه بعضًا من كثافتها الشعرية، وتضعف طاقتها الإيحائية، إنه يضحي بجمالية القول الشعري لصالح جمالية الفضاء، لأن هذا الأخير قد يبدو أكبر من أن تنسجه لغة، أو تسبكه كلمات.



جاستن باشلار



جان فيسجربر

جورج بولي

فمثلًا في المقطع السابع عشر من قصيدة «أبواب باريس» المعنون بـ«في اللغط» يسترجع مشهد طقس صوفي –مباشرة بعد كلامه في نهاية المقطع السابق عن كاتدرائية نوتردام بباريس– ويعرض هذا المشهد المتميز على النحو التالي:

الصمت القاسي
واللغط الذي لا يتوقف
وسابلة تقطع الطريق المؤدي إلى بيت اللّه
وهتاف بباب الدخول المخيف
يرج الرهبة بالرهبة
و «على بابك واقفين» «على بابك واقفين»
نشيد متماوج يصاحب الجثة
ويسابقها لمخرج باب الفتوح
أو مدخلها سيان»

فهذا المقطع الذي لا يخلو من نثرية، يصور ذلك الإحساس المشترك عند دخول أماكن العبادة، فالرهبة التي تهز قلب الداخل، وأصوات المصلين والذاكرين كلها أشياء مألوفة حقًّا، لكن الشاعر يعمل على تصويرها بطريق بسيطة إلا أنها لا تخلو من عمق، فالفضاء المكاني ذي الإيحاء الروحاني العميق يكاد يكون بؤرة هذا المقطع بنائيًّا ودلاليًّا ليس عبر الانزياحات والصور الشعرية المركبة، بل من خلال نسجه خيوط الأجواء الشعرية القريبة من الروح، وتمديده لنفس شعري قوامه التجربة الفضائية، وليس التجربة اللغوية التي لا تغيب في هذه النصوص، بل تبدو محتجبة وراء تضخم معايشة المكان، والرغبة في مراودة وترويض الفضاءات الحميمية، المستدعاة أساسًا من ذاكرة موشومة بالحنين والنوستالجيا.

3– الفضاء الشعري وسيميائية التفضيء:

انطلاقًا من الفضاء المحاكي الذي يحتضن القصيدة طباعيًّا، واعتمادًا على التواصل المفترض مع الفضاء المعيش، يقوم القارئ بتحيين الفضاء المسمى

الفضاء الشعري تجسيد لقوى مادية (أماكن- أحياز- مؤثثات..) وروحية (أحاسيس- انطباعات- قيم..) عبر ما قد نطلق عليه جزافًا بـ"التشبيك الدلالي"، أي بناء المعنى الفضائي، ليس فقط بواسطة الإحالة على الدلالة المرتبطة بالحس المشترك والعقل الجمعي، أو على مرجعية الدليل المتواطَأُ عليها لسانيًا وثقافيًا، ولكن بربط دلالة الفضاء والأماكن كذلك بتاريخية فِعْلَيْ إنتاج وتلقي النص الشعري

«شعريًّا» بناء على الروابط التي تجمع هذا الفضاء بموضوع القراءة (أي القصيدة)، متوسلًا بفهم تأويلي يسعى لبناء الدلالة وليس البحث عنها في ثنايا النص.

وإذا كان الفضاء الشعري ينتج بالتالي عن التفاعل التشاركي بين النص والقارئ النموذجي، ويتبدى كبناء ثقافي ومادة ذات طبيعة سيميائية[12]، فإنه من الضروري التساؤل حول طبيعة هذه العلاقات البنائية والتشييدية المتحكمة في بناء الفضاء، وحول التماسك الذي نسلم بوجوده عادة بالنسبة لهذا البناء الذهني المسمى فضاءً شعريًّا.

إن الفضاء حسب تعبير «فيسجربر» طريقة وأسلوب في معايشة المكان الذي يتشكل على السواء من الظواهر الروحية والأشياء المادية[13]. وهذه المعايشة تتدفق من منابع اللغة التي هي جسم وروح القول الشعري، وعليه تصبح ما يمكن تسميتها تجاوزا بـ«الاستعارة الفضائية» فاعلًا أساسيًّا في تشكيل الفضاء الشعري، لأن هذا الأخير لا يتشكل من المؤشرات والمحددات المكانية الدالة على الفضاء، والتي ما على القارئ سوى جردها وترتيبها وتبيان دلالاتها لبناء هذا المكون النصي، بل الأمر أكثر تعقيدًا مما يبدو.

فالاستعارة عمومًا ليست هي استبدال صورة مجردة بأخرى محسوسة، بل العكس هو الصحيح، وبالتالي عندما تعمل «الاستعارة الفضائية» في الشعر على «تفضيء» شيء ما[14] (أي إضفاء الخصائص الفضائية عليه)، فإنها تنزاح عن الدلالات المكانية الاعتيادية للكلمات، ولا تلزم نفسها بما هو متداول، فتصير بالتالي الصور ذات البعد المكاني غير معنية بأن تتناسب أو تتنافر مع الصور المسكوكة التي تجعل مثلًا من المنزل فضاءً للحميمية والألفة والطمأنينة، والشارع فضاءً عامًّا ومشتركًا وصداميًّا. ثم وحتى وهي تصور فضاءً معينًا باستعمال ألفاظ ذات دلالات فضائية مثل أعلى وأسفل، فإنها تؤشر على مواضعات اجتماعية ليس مطلوبًا من الشاعر المواطئة عليها.

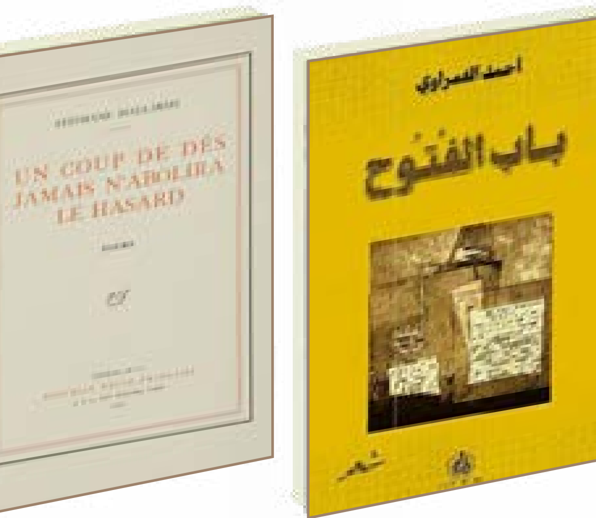
وهنا نجد كما أشرنا سالفًا أن المؤشرات الفضائية وأسماء الأماكن لا تلعب داخل بنية الفضاء الشعري سوى دور ثانوي وأداتي، خصوصًا إذا ما قارناها بما يطلق عليه «جورج ماطوري» بالتماسات الإنسانية، وهي فعل وجودي مغرق في الذاتية، لا تربط ميكانيكيًّا بين فضاءات بعينها ودلالات جاهزة، بل تعمل على صوغ دلالات فضائية خاصة ذات بعد أنثروبولوجي وثقافي ونفسي. فالألفة والعزلة، والتجمع والتفرق، والانجذاب والتنافر، كلها تماسات إنسانية تحمل حتمًا دلالات مكانية صريحة أو ضمنية، لكن هذه الدلالات غير ثابتة، إذ لا تتغير فقط من نص لآخر، بل تتنوع وتتغير كذلك حسب السياق، وبالتالي يصير البعد الفضائي والمكاني داخل النص مرهونًا باللغة الشعرية ذاتها من جهة، وبمدى القدرة على تأويل وبناء دلالتها من جهة ثانية.

وفي هذا الصدد نؤكد على أن الشبكة الدلالية الخاصة بالفضاء الشعري تُنسَجُ من خلال الاستعارات الفضائية، فهي وحدها القادرة على تجسيد هذا الفضاء، فخارج هذه الاستعارات لا يمكن الحديث إلا عن أماكن مسطحة وهلامية الملامح، لا تحمل دلالات فضائية في ذاتها، فسميح القاسم مثلًا عندما يقول في قصيدته الشهيرة «أمشي»: «قلبي قمر أحمر.. قلبي بستان»، فكلمة بستان هنا لا تحمل أي دلالة فضائية، بل الصورة

الشعرية –والتي قوامها الاستعارة الفضائية «قلبي بستان»– هي التي تمنح لهذا المكان قيمته الفضائية، والتي تحفز في ذهن القارئ بفعل التوتر الدلالي الحاصل بين «الدلالة المقبولة» لهذا الفضاء والمتعارف عليها، و«الدلالة الملائمة» من وجهة نظر هيرمينوطيقية صرفة حسب تعبير «دافيد كولونطوب»[15]، تحفزه على الانتقال من فضائية البستان كمكان حقيقي إلى تفضيئه كدلالة تأويلية قابلة لقراءات متعددة.

إن الفضاء الشعري تجسيد لقوى مادية (أماكن– أحياز– مؤثثات..) وروحية (أحاسيس– انطباعات– قيم..) عبر ما قد نطلق عليه جزافًا بـ«التشبيك الدلالي»، أي بناء المعنى الفضائي ليس فقط بواسطة الإحالة على الدلالة المرتبطة بالحس المشترك والعقل الجمعي، أو على مرجعية الدليل المتواطَأُ عليها لسانيًّا وثقافيًّا، ولكن بربط دلالة الفضاء والأماكن كذلك بتاريخية فِعْلَيْ إنتاج وتلقي النص الشعري، وبالسياق الاجتماعي والثقافي المزامن لهذين الفعلين، وبالدلالات الحميمية والمغرقة في الذاتية والتي قد يبنيها كل من الشاعر و«القارئ النموذجي».

إلا أن هذا الفهم لطبيعة الفضاء الشعري لا يجب أن يدفعنا للاعتقاد بأن المهم هو الانتقال من الدلالة الفضائية المقبولة والمتواطأ عليها، إلى الدلالة الملائمة والسياقية، فالأنجع هو المزاوجة بين منطقين، منطق المقبولية والملاءمة من جهة، ومنطق الاكتشاف من جهة ثانية، لأن الفضاء الشعري بناء دلالي تشييدي لا يعتمد على الدلالات المتواترة أو المفترضة، لكونه سعي لاستكشاف دلالات جديدة من خلال تشبيكها وربطها بسياقات التلقي والإنتاج، ولأنه كذلك لا يحمل في طياته دلالات جاهزة أو ناجزة، ولا أخرى خفية وعتية، فهو بناء يولد المعنى وينتج الدلالة التي تبقى في مطلق الأحوال تشييدية الطابع، أي كما قلنا سالفًا بناءً ذهنيًّا يتقاطع في إنتاجه كل من الشاعر والقارئ النموذجي.



وإذا ما أدرنا الدفة نحو ديوان «باب الفتوح»، وحاولنا مقاربته وفق التحديدات النظرية المشار إليها آنفًا فسنقف على حضور لافت ومتميز للاستعارات الفضائية، ومن خلال نموذجين اثنين من هذا النوع من الاستعارة، سنتبين في ما هو آتٍ أهمية التشبيك الدلالي في صوغ الصورة الشعرية ذات البعد الفضائي:

– ففي المقطع الشذري المعنون بـ«باب الحمراء» يقول الشاعر (ص119):

« رَمْسٌ ريشيٌّ
يفصل بين قيمتين:
الباب والاحمرار»

فالرمس هنا وهو القبر، ليس مجرد مكان لإقامة الموتى، فهو إلى جانب دلالته الفضائية المعجمية، يصير حاملًا لدلالات غير فضائية، خصوصًا عندما يُنْعَتُ بالريشي، حيث إن هذا النعت يخلق توترًا دلاليًّا سببه المفارقة المعجمية بين القبر الذي يحيل على الثبات والجمود والسكون، وبين الريش المحيل على الحركة والخفة والتحليق. لكن الأبرز هنا هو أن القبر يتحول إلى برزخ فاصل ليس بين فضاءين هما عالم الأحياء وعالم الأموات، بل بين شيئين آخرين هما الباب والاحمرار، واللذين اعتبرهما الشاعر قيميتين، أي نقلهما من صفتهما المادية المحسوسة إلى صفة معنوية مجردة.

لكن التوتر الدلالي يتعمق أكثر لكون دلالة الفصل لا يحيل عليها القبر فقط، فالمفصولان بالرمس هما كذلك فاصلين، فالباب فاصل بين الداخل والخارج، وبين الحميمي والغيري، والاحمرار (الدال على لون الدم) فاصل بين الحياة (فغالبًا ما يسمى الدم

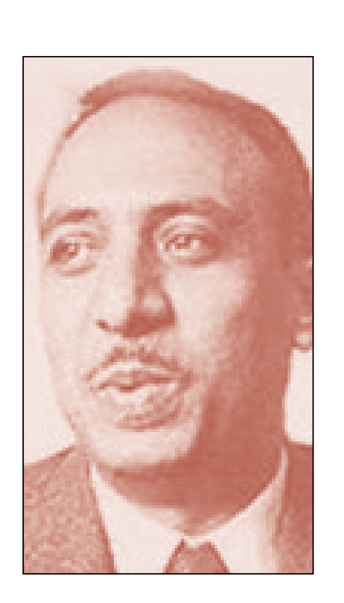
إكسير الحياة)، والموت (فإراقة الدم واستباحته مرادف للقتل).
هكذا بفضل الاستعارة الفضائية نصبح أمام حد فضائي فقد دلالاته المكانية وهو القبر، ويفصل بين حدين أولها فضائي (الباب)، والثاني تم تفضيئه، أي تلبيسه دلالة مكانية (الاحمرار)، لكن ومع التشبيك الدلالي يصير كلا الفضائين –الحقيقي (الباب) والاستعاري (الاحمرار)– بدورهما فاصلين فضائيين كذلك، أي أن صفة الفصل والتفريق التي كانت للقبر، تم ربطها معجميًّا بنفس الصفة الملازمة للباب، وإعارتها للاحمرار.
– وفي مقطع آخر بعنوان «النجارين» (ص120):
«ضيقة أبواب الواقف
متسع صدر العابر
وللماء وحده حق التلاطم
في ردهات اللوح
على أستار ترفض التيه
لتتأمل وجه التابوت الزعفراني
المقابل لمكتبة «الحلوي» القديمة
حياة أخرى، لحياة أخرى»
السطران الأولان هما بلغة البلاغة القديمة عبارة عن طباق، إذ تتقابل وعلى التوالي لفظتا «ضيقة» و«متسع»، و«الواقف» و«العابر»، لكن اللغة الشعرية هنا تتجاوز هذه الصيغ التقليدية، لتصوغ استعارة فضائية مركبة قوامها تشبيك دلالي قائم على تفاعل الدلالات المعجمية مع الإيحاء الفضائي. ولكي يتضح هذا الأمر سنعمل على تبسيطه وفق الترسيمة التالية:

قطب الضيق والثبات	قطب الاتساع والحركة
الباب (الواقف)	الصدر (العابر)
اللوح	الماء (التلاطم)
الأستار (ترفض التيه)	الردهات
↓	↓
المكتبة (القديمة)	التابوت (لتتأمل)

فالباب فضاء يتسم هنا بالضيق، بينما الصدر (وهو بشكل من الأشكال يحمل دلالات مكانية) على النقيض واسع، أما الماء فيتصف بالحركية، لأنه وحده القادر على التلاطم، وهنا نفترض أن متوالية من الفضاءات المتعارضة دلاليًّا ستتحكم في بنية الفضاء الشعري في هذا المقطع. هكذا سنجد فضاءً مواليًّا سيوحي بالثبات هو اللوح، لكننا قبل ذلك نجد فضاء آخر يتسم هذه المرة بالاتساع وهو الردهات، وفي الأخير يأتي الطرف الثاني المكمل للتقاطب الفضائي والمتصف بالقدرة على الحجب والفصل والرافض للتيه وهو الأستار، والذي يحيل على الثبات كذلك.
هكذا نصبح دلاليًّا أما قطبين فضائيين متعارضين، أولهما يتصف بالاتساع والحركية ويضم على التوالي الصدر والماء والردهات، وثانيها يتسم بالضيق والثبات ويضم الباب واللوح والأستار، وبالتالي نصير أمام ثلاثة من أزواج التقاطبات الفضائية هي:
الصدر ﵁ الباب ←———— متسع ﵁ ضيق
الماء ﵁ اللوح ←———— متحرك ﵁ ثابت
الردهات ﵁ الأستار ←———— متسع ﵁ ثابت
وفي السطرين المواليين سنجدنا أمام فضاءين آخرين يشكلان امتدادًا لتقاطب الحركية والثبات هما:
– التابوت الزعفراني: وهو فضاء دال على مقام أو قبر أحد المتصوفة، يحيل على الروحانية والعرفان والكشف، أما صفة «الزعفراني» فهي مرتبطة بحاسة البصر من خلال الإشارة إلى ذلك اللون الذي هو قريب من الأصفر المائل للحمرة.
– مكتبة الحلوي: وهو فضاء يدل على مكان تخزين وبيع وتداول الكتب، ويحيل على العقلانية والبرهان والقراءة، بينما صفة "الحلوي" فترتبط بحاسة الذوق من خلال الإشارة إلى الحلاوة.
وكلا الفضاءين يبدوان متقابلين كما هو واضح من لفظة "مقابل" المثبتة في السطر ما قبل الأخير، فالتابوت ذو اللون الأصفر الزعفراني الدال على الحركية والحيوية أقرب إلى قطب الاتساع والحركية المشار إليه سالفًا، فيصبح التابوت بالتالي صنوًا للصدر والماء والردهات، بينما المكتبة الحاملة لصفة الحلاوة الدالة على ثبات هذا المذاق، فتحيل على الجمود والقدم، فتصير بدورها أقرب لقطب الثبات والضيق، وتتساوق مع الباب واللوح والأستار.

فروحانية التابوت تتعارض دلاليًّا –كما هو واضح– مع عقلانية المكتبة، لكن لفظة "لتتأمل" تأتي لتضفي على هذه الاستعارة الفضائية توترًا دلاليًّا آخر، ذلك أن هذا الفعل لا يتلاءم مع مفعوله وهو "وجه التابوت"، فالتأمل فعل ذهني وعقلي لا يليق بمفعول به ذي إيحاءات صوفية وروحانية، بل هو أليق بالفضاء الآخر المتمثل في "مكتبة الحلوي"، فهذا الأخير هو الفضاء المفترض للتفكير والتأمل اللذين تستلزمهما قراءة ومطالعة الكتب، لكن الشاعر يأبى إلا أن يسند فعل التأمل لفضاء روحاني، بينما وبالمقابل ينعت فضاء المكتبة بصفة "قديمة"، وهي صفة تبقى رغم كل شيء ذات دلالات ملتبسة، فهل هي وصف حالة أم صفة قدحية؟ أم ترى "التأمل" الصوفي أفضل من قراءة الكتب العتيقة؟ والتذوق العرفاني أنجع من التفكير البرهاني؟ أسئلة تبرز عمق هذه الاستعارة الفضائية ومركزيتها في بناء المعنى الشعري، لدرجة أن عملية بناء هذا المعنى تجعل من الفضاء الشعري البوابة الضرورية لولوج عالم القصيدة، والطريق الالتفافية والأقصر للإمساك بشبكاته الدلالية.







ستيفان مالارميه   سميح القاسم   صلاح عبد الصبور

ثانيًا: المسارات الثلاثة لمقاربة التجربة الفضائية

إن مقاربة الفضاء الشعري في ديوان «باب الفتوح» للشاعر المغربي أحمد العمراوي تستلزم منا محاولة الإمساك بالخيوط التي تنسج التجربة الفضائية الخاصة التي يصوغها الشاعر، هذه التجربة تتشكل كما هو واضح سلفًا من تفاعل فضاء الصفحة الشعرية والفضاء المعيش والفضاء الشعري.
لكن هذه التجربة الفضائية إذا كنا قد أوضحنا بعضًا من بنيتها العميقة التي تتحكم في تشكيلها وبنائها، تحتاج هذه المرة لمقاربة بنيتها السطحية، كي نستطيع استجلاء الميكانزمات التي تسهم في تمظهرها النصي وجلائها التلفظي على مستوى القول الشعري.
هكذا سنتجه رأسًا نحو تحديد المسارات المفترضة لمقاربة التمظهر النصي للتجربة الفضائية في هذا الديوان، باعتبارها مداخل محتملة لقراءة هذه التجربة، ولكي نحدد لنا طريقًا نسير عليه يقينًا شرور «الزيغان النظري» و«العمى المنهجي» و«الفارق النصي» والتي تتهدد عادة أي مقاربة نقدية للنصوص الإبداعية. فلا يمكن أن نهيم على وجهنا في لجة القصائد، ونضيع في التفاصيل التي تحجب عنا الغاية.
لذلك سنختار ثلاثة مسارات اشترطنا أن تكون مسنودة نظريًّا، أي مدعمة بمعرفة نظرية ذات مرجعية علمية محددة، بعيدة عن التلفيق والتعالم، ومدعومة منهجيًّا، بتقديم أدوات للمقاربة النصية وآليات تسمح بالتدليل على قيمتها الإجرائية، وأخيرًا ملائمة نصيًّا ومتوائمة مع الواقع النصي للقصائد، بدون لَيٍّ لأعناقها ولا سلخ لجلودها.

1- المسار الأول: الباب كحد فاصل وواصل

الباب حاجز، الباب فارق بين الداخل والخارج، بين الذات والآخر، إنه الحد الذي يفصل بين الأشياء ويمنع من اختلاطها وتمازجها، ويحفظ لكل حيز كينونته ووجوده في منأى عن العالم، ويحمي حميميته من جحيم الآخرين.
فعند ملاحظته لعملية انتظام الفضاء داخل النص، يرى «يوري لوطمان» أن البنية الفضائية لا تشكل داخل أي نص وحدة منسجمة، ولا كُلًّا متناغمًا ومتسقًا، بل ينقسم الفضاء إلى أحياز متمفصلة، أي متصلة ومنفصلة في الآن ذاته، هكذا سيبلور «لوطمان» مفهوم الحد الذي يكتسب -بوصفه عنصرًا فضائيًّا- أهمية كبيرة، لكونه يقسم الفضاء إلى شقين لا يمكن أن يتداخلا، «ويتميز الحد بخاصية أساسية هي استحالة اختراقه، وتمثل الطريقة التي يفصل بها الحد بين شقي النص من خصائص النص الجوهرية»[16].
فهل يمكن اعتبار الباب في ديوان «باب الفتوح» بمثابة الحد الفاصل بين أحياز متمفصلة؟ وهل حقًّا يستحيل اختراقه؟
إن أي ناظر للتجربة الفضائية عند العمراوي سيكتشف دون كثير عناء أن هذا الشاعر يتخذ من الباب أيقونة شعرية وتيمة مهيمنة تزين وتلحم قوله الشعري، فمن عنوان الديوان «باب الفتوح» إلى أطول قصيدة فيه «أبواب باريس»، نجد الشاعر يجعل من الباب موضوعته المفضلة، لكن من خلال الإحالة على أبواب حقيقية، مثل «باب الفتوح» بمدينة فاس المطل على المقبرة القديمة، وأماكن تحمل أسماء الأبواب مثل «مايو وكليشي ولافييت» التي تخترق مجموعة من الفضاءات الباريسية ومحطات المترو، فيصير بالتالي الغضروف الرئيسي لمعظم مفاصل الديوان هو الباب.
إن الشاعر في مجمل مقاطع الديوان، وإن جعل الباب حدًّا وبرزخًا يفصل ويفرق، فقد جعله في نفس الوقت يصل ويُرَتِّق. ففي قصيدة «أبواب باريس» (ص47) نجد الباب يتخذ شكل الفاصل والواصل الذي يترك الحدين متجاورين:

وكأنها باب الفتوح القادم من مقبرة الشيخ
ومن تأويل الخاصة لفوضى العامة.
باب الأبواب تسح لبهاء الشعر
وموسيقى الإلكترون المزاحمة
لبحة سيدة الميترو الغنوج.
انفتاح لانغلاق ومعادلة مرتبة وغير..
تهدم جدارًا هنا
وتضبط تأشيرة المرور
الجماعي صوب النار هناك
أو صوب الجنة

فالباب إذًا كان فاصلًا طوبولوجيًّا طبيعيًّا، فهو هنا لا يفصل بين المتعارضين فقط بل يصل بينهما، إذ يسمح بتجاور تأويل الخاصة وفوضى العامة، ومزاحمة موسيقى الإلكترون لبحة السيدة الغنوج، وتداخل الانفتاح مع الانغلاق، ليعود الباب في نهاية المقطع بعد أن يزيل الفاصل «تهدم جدرًا هنا»، يعود للفصل من خلال ضبط المرور، مراقبة العابرين نحو النار أو صوب الجنة.
إن مرونة الباب كحد فاصل تعود في اعتقادي لكونه لا يفصل بين أحياز فضائية ذات طبيعة مادية كما يرى «لوطمان»، بل لأنه يقف على خطوط التماس بين أحياز ذات طبيعة ذهنية، يسهل تجاورها دون أن تبغي إحداهما على الأخرى، فحكمة الخاصة لا تكتسب قيمتها إلا داخل فوضى العامة، ولا يظهر البعد العفوي والطبيعي لبحة السيدة الغنوج إلا عندما نضعه بجوار تصنع وصخب موسيقى الإلكترون، فلا أحد يقصي الآخر لأن كينونة كل واحد منهما لا تكتمل إلا بوجود نقيضه.
هكذا يصير الباب كفاصل بين الفضاءات والوضعيات المتعارضة ملمحًا لذلك التمزق الذي يطول الوعي الشعري، بحيث يصبح تعبيرًا متوترًا عن تقاطب فاصل/ واصل وفرقة/ وحدة، فالشاعر واع بصلابة الباب كحاجز وبصلادته كحد يفصل قبل أن يصل، لكنه يكابد من أجل تليين تلك الصلابة مدفوعًا بحنينه للوحدة والائتلاف، ورغبته في إبعاد شبح العزلة والاختلاف، هذا الحنين وتلك الرغبة التي تتعزز بشعوره النابع لست أدري أ من قناعة أم وهم، بأن لا فرق بين «باب الفتوح» الفاسي و«باب كليشي» الباريسي، فالأول يتبدى

في الثاني، فكلاهما يفصلان ويصلان في نفس الوقت.
لكن الدافع وراء هذا التمزق يكمن في نظري قريبًا مما لاحظه «جورج بولي» في دراسته القيمة للفضاء عند الروائي الفرنسي «مارسيل بروست»، إذ يعتقد بأن الفضاءات تعمل على تقليص، بل وحتى محاولة إزالة الفارق الذي يفصل بينها، والشيء الأبرز الذي يخلفه الشخص المتنقل بينها، سواء أكان حقيقيًّا أو متخيلًا، هو ما يبدو أنه يحمل إليها من حركية ومن نشاط توحيدي عادة ما يكون هاجسه وشاغله الرئيسي[17].
وهذا الهاجس هو ما قد نراه في المقطع الآتي، والذي تتساوى فيه الأشياء لدرجة أنها تتوحد في إطار إشكالي، تتناسل فيه الأسئلة المؤرقة بدون إجابات شافية (ص 48):

لمن توضع الأبواب؟
للخاصة؟ أم للعامة؟
من يملك قرار الفتح؟
الشيخ أم مريده؟
وأيهما الأصل؟
الفاتح أم المفتوح؟

2- المسار الثاني: فاس وباريس وتفضيء الذات والآخر

إنه ارتباط دفين ذلك الذي تطفح به العديد من مقاطع الديوان، ارتباط بمدينة فاس مسقط رأس الشاعر ومربع صباه ومرتع شبابه، إنها ليست مجرد فضاء بل هي امتداد لذات الشاعر، وجوهر كينونته، ففاس القديمة البالية تتبدى في كل شيء، في الصمت وفي اللغط كما يقول، في الأبواب والأزقة والأسواق التقليدية، بل إنها تتبدى له كذلك حتى في أكثر المدن عصرنة وحداثة، يراها في أبواب وكنائس ومترو مدينة باريس، إنها تتناسخ في الزمان والمكان، وتحضر بإلحاح في الذاكرة، لتصير قدرًا محتومًا لا يمكن الفرار منه. إنها جسده وعقله وروحه، بل هي في بعض المرات تبدو كذاته التي يحدد من خلالها تمايزه عن الآخر.
لقد تحدثنا سابقًا في الجزء الأول من هذه الدراسة



موريس ميرلو بونتي

يوري لوتمان

عن تمديد الشاعر لحميمية المكان، وأوضحنا كيف أن أحمد العمراوي يعمل على أن يسكن هو ويُسْكَن القارئ معه في نوستالجيا مدينة فاس كفضاء أمومي، جاعلًا من هذا الفضاء وسيلة شعرية للبحث عن ذاته وللتعبير عنها في نفس الوقت. لكن هل يكون الفضاء الشعري كذلك وسيلة للبحث عن الموضوع/ الآخر؟
يؤكد «باشلار» على أن «الفضاء داخل الشعر يرتبط بالبحث عن الذات أو الموضوع، باعتبارهما تَمَثُّلَيْن متصلين بشكل وطيد بحساسية وشخصية المؤلف»[18]. فالشاعر كذات فاعلة ومتفاعلة يسعى لإيجاد سبل تقربه من هذا الآخر، فباكتشافه وعبر تحديد معالمه تتضح كينونة الذات وتتبدى تقاسيمها، فالآخر ملمح رئيسي للذات ومحدد لهويته.
وفي هذا الإطار نجد الشاعر أحمد العمراوي حريص على جعل فاس أيقونة لذاته، وذاتًا مجازية تتقمصها ذاته الحقيقية لكي يمسك ببعض ملامح كينونته، ولكي يحس بذاتيته التي لا وجود لها شعريًّا خارج مدينة فاس (ص122):
قد يكون للمكان نفس التأنيث

وما يختلف هو مقدار الفراغ
الذي يتركه الشرخ على الذات علاقة بالجسد
ضوئية نارية
هي فصل في الجحيم
رائع

لكن ما يستوقف الأنظار هو أن فضاء فاس في هذه التجربة الشعرية لا يحضر وحده بل إزاءه مدينة باريس، مما يجعنا نصبح أمام زوج فاس/ باريس بإيحاءاته التي قد نفترض مبدئيًّا أنه تقاطب فضائي، أي زوج يتضمن فضاءين متعارضين ومتناقضين، يحيل الأول على العرب والثاني على الغرب بحمولاتهما الحضارية والثقافية المختلفة.

إلا أننا ومن خلال الاقتراب أكثر من قصيدة «أبواب باريس» نكتشف أن زوج فاس/ باريس ليس تقاطبًا فضائيًّا لكون الفضاءين لا يتعارضان ولا يتقابلان، بل ولا حتى يختلفان، إذ نجد الشاعر يجعلهما في مستوى أول فضاءين متجاورين ومتقاربين، يقول في الصفحتين 86 و87:

صديقي في بوابات اللّه
في أبواب الدنيا
في سين باريس وتخنث راءاتها
المشابهة لعُمُر يحملني كالرعد
في باب الفتوح
في جامع الأندلس
في باحة القرويين
في سِينِ باريس وسَبُو فاس
أمام كاتدرائية القلب المقدس لنوتردام.

فالفضاءات في فاس وباريس تقف جنبًا إلى جنب، وبوابات اللّه الفاسية مع أبواب الدنيا الباريسية، وجامع الأندلس بجوار كاتدرائية نوتردام، ونهر السين الذي يخترق باريس صنو نهر سبو الذي يمر بضواحي فاس، فلا فرق بين هذه وتلك. بل نجد الشاعر في مستوى ثان يذهب بعيدًا عندما يجعل هذين الفضاءين متشابهين ومتساويين (ص60):

ينفتح الاسم، ينفتح الفم ينفتح الباب
والحظ حظوظ
و«سيدي» قُبالة «سَّانْ»
سَّان جِيلْ، سَّان جِيرمانْ، سَّان بُولْ
سيدي بُوجِيدةَ، سيدي بليوط، سيدي حِرْزِهِم

فالشاعر يجعل من تسمية «سيدي» الصوفية مشابهة لكلمة «سان» الفرنسية التي تعني القديس، فيصير سادة الصوفية مماثلين للقديسين الكاثوليك، ولا تستطيع باريس هكذا أن تدعي بأنها أفضل من نظيرتها فاس، فللأخيرة كذلك أبوابها ونهرها وقديسوها.

ويتمادى شاعرنا –في مستوى ثالث– في ربط فاس وباريس بعروة وثقى لا انفصام لها، عندما يجعلهما يتوحدان وفق فهم صوفي لا تخطئه العين والأذن عندما يقول (ص93 و94):

لا فرق بين الباء الباريسي
والفاء الفاسي
فالقلم واحد
والنون واحدة
والكون واحد
وما ثمة غير حجاب العزة
يفضح آلة الوقت
وما يتبقى إلا ظل الظل.

تتوحد أحرف باريس وفاس لكون القلم واحد، والمداد واحد بدلالة النون التي تعني وفق بعض المفسرين الدواة، فقط حجاب العصبية والاعتزاز بالخصوصيات هو الذي يمنع من رؤية الحقيقة التي هي أن كل تلك الفروقات هي مجرد ظلال وأوهام، فالوحدة هي الأصل، أما الاختلاف فهو من صنيع «الشوفينية» البغيضة التي لا ترى في الآخر إلا ما يفصله عن الذات، هذه الأخيرة لا تستطيع تحقيق وجودها بغير التقابل المَرَضي مع الآخر.

صحيح أن الشاعر قد استطاع من خلال الزوج الفضائي فاس/ باريس الانتصار لفكرة انفتاح الحضارات وتآلفها، وتجاوز النظرة السائدة التي تجعل من الخصوصية الثقافية درعًا واقيًا من الاختراق الخارجي، متمترسة خلف ذاتيتها التي تنظر دائمًا بعين الريبة للآخر، متوسلًا للوصول لهذه الغاية برؤية فنية وجمالية متميزة قوامها تفضيء الذات والآخر، فذات الشاعر تصبح فضاءً قائم الذات هو مدينة فاس مدينة العلم والتصوف، والمحيلة على المرجعية العربية الإسلامية الصوفية المنفتحة كونيًّا، بينما الآخر المحيل على المرجعية الغربية المسيحية الكاثوليكية فيتقمص فضاء مدينة باريس مدينة

الأنوار والتنوير.
لكن هذه الرؤيا الفريدة المعبر عنها فضائيًّا تفقد، كما هو واضح في المقاطع السالفة، نَفَسَها الشعري لصالح نفس نثري يُغَلِّب الفكرة على الصورة، ويضحي بالتركيب الانزياحي والتكثيف الدلالي تاركًا المجال للغة انسيابية تقريرية. فالجري وراء بهاء الرؤيا يجعل النفس الشعري يتقطع، فتفقد الجملة الشعرية إشراقها، وتصير مجرد كلمات تنوء بحمل الفكرة التي لا نجادل في أصالتها وفرادتها، لكن جذوة الشعري تخبو كلما اقتربنا من رياح النثري، ويكفي أن نقارن بين المقاطع السابقة وبين المقطع الشعري التالي، لنتأكد أن نار الشعر قد تخبو أحيانًا، لكنها لا تنفك تلفح وجوهنا في الكثير من الأحيان (ص111):

تحيط بسوادك أسوار زيزفونية
مالحة صلبة كأيام القيظ الفاسي
وحين تنشر لعابك أسفل تضاريس المحنة
تجد ماءً مبحوحًا في حوضك الأهوج
المرشوش بنيزك فاضح

3- المسار الثالث: الأعلى والأسفل أو الطهراني والشهواني

إن التفكير في مقاربة الفضاء تقتضي إدراك هندسة الفضاء الأدبي عمومًا كما تتجلى داخل النصوص، لذلك عمل أغلب الدارسين -إضافة إلى التأسيس النظري للفضاء الأدبي- على صوغ أدوات تتمكن من الإمساك ببنيته داخل النص واستكشاف دلالاته، وفي هذا الإطار صاغ «يوري لوطمان» مفهوم الأنساق المكانية عند دراسته لأشعار الشاعرين الروسيين «تيوتشيف» و»زابولوتسكي»، بالتركيز على الزوج الفضائي «أعلى/ أسفل»[19]، وكذلك فعل «جان فيسجربر» عندما مشى في نفس الطريق، وعمل على تطوير وتعميق تصورات سلفه «لوطمان»، من خلال مفهوم «التقاطبات الفضائية» التي هي ثنائيات ضدية تتضمن تقابلًا بين قوتين أو عنصرين متناقضين.
فهذه التقاطبات الفضائية، حسب «فيسجرير، إلى جانب تضمينها لقوى وعناصر متناقضة ومتقابلة، هي تتوافق بل وتتماثل مع العلاقات الموضوعية التي يقيمها الكاتب مع الفضاء، فهي تترجم التوترات التي تجمعهما، وتعكس الانطباعات التي يولدها الشاعر/ المبدع عند مواجهته للفضاء[20]، هذا علاوة على كونها مشحونة بالقيم التي يجب أن تفهم في سياقها الكلي.
فرغم كون دلالات هذه التقاطبات تبقى متناقضة خارج كل السياقات، إلا أنها لا تحافظ على هذه المدلولات، فالتعارض القائم بين طرفي هذه الأزواج قد يتقلص ويختصر في شكل تكامل، بل وقد يتلاشى ليترك مكانه للترادف.
إن السمة الطباقية التي تمنحها اللغة لهذه التقاطبات الفضائية لا يمكن، في اعتقادي، التعويل عليها وحدها في تحديد دلالات طرفي التقاطب الفضائي، لأن الكاتب والشاعر لا يلزمان نفسيهما بالدلالات القبلية والمتعارف عليها لهذين الطرفين، فالشعر خلق وإعادة بناء للممكن وحتى المستحيل، وبالتالي نرى أن أي مقاربة لهذه التقاطبات الفضائية لن تكون ناجعة إلا إذا انطلقت من قناعة بسيطة كنا قد أكدنا عليها سالفًا مفادها أن الدلالة تُبْنى ولا تُعْطى، فالدلالات القبلية والجاهزة تضيع ملامحها دائمًا عندما نلج عالم النصوص، فمن الأفضل أن نتأبط المعنى البنائي التشييدي النابع من تفاعل الدارس/ القارئ مع النص، بدل البحث عن المعنى الحقيقي الذي لا وجود له في عالم القصيدة.
من هذا المنطلق نجد أن التجربة الفضائية لأحمد العمراوي والتي نحن بصدد مقاربتها، يهيمن عليها التقاطب الفضائي «أعلى/ أسفل»، فكل قصائد هذا الديوان تنضح بـ»الأسفل» الذي يحضر بقوة في مقابل الأعلى الذي لا يحضر إلا لمامًا، ليس باعتباره مقابلًا موضوعيًّا للأسفل، فالأعلى عند العمراوي لا يحيل على الدلالات الاعتيادية المتمثلة في العلو والسمو والروحانية والقداسة، بل يدل على الماضوية والروحانية المفقودة (ص67):

يعرف البدوي أسفار الطريق بجسد كلبه الأجرب
يضع يده الخشنة على جرح الحضارة الملساء
يتبوأ زمنًا كان..
كان فيه الأعلى مسيطرًا على الأسفل
والطريق واحد، والجبة واحدة.

فالأعلى المقدس بروحانياته صار مجرد ذكرى في عالم مادي، عالم لا يعير اهتمامًا لما سلف، ولا يرى فيه إلا نكوصًا وتخلفًا، لكن الشاعر يأبى إلا أن يعاكس التيار

محاولًا السير إلى الخلف، لعله يتصل بهذا الأعلى المفقود (ص116):

أسير إلى الخلف
فأغفو
وأراني ممدد العين إلى الأعلى
تحت مشارف المومياء
المومياء ذاتها.

فالمحاولة كما هو واضح لا تتم في الواقع بل في الحلم والرؤيا، حيث يجد الشاعر نفسه ينظر إلى الأعلى، فلا يلمح إلا المومياء المحنطة فقط. فالأعلى إذن ليس سوى جسد فارقته الحياة، إنه مقدس لم يعد كذلك، فقد سلطته وسطوته فصار مجرد ذكرى وحلم لا موطئ قدم له في عالم الواقع.

أما الطرف الثاني من هذا التقاطب الفضائي والمتمثل في الأسفل فنجده يهيمن على أغلب نصوص الديوان، حيث نجده يحضر نصيًّا أزيد من خمس عشرة مرة، بدلالة واحدة تقريبًا.

فالأسفل يحيل على الشهواني من خلال الإيحاءات الإيروتيكية، والتي تعمق البعد الدنيوي والبشري في مقابل السماوي والمقدس كما هو واضح في هذه المقاطع الثلاثة:

لا تستسلمي أيتها العاصفة الجموح
لالتهاب فخذيك
لا تستديري
حركي آهاتك للأسفل قليلًا
بلا احتشام (ص12)

رجل شديد بياض الشعر، شديد سواد الثياب، يضع يده على نهد امرأة مكوكبة العينين شقراء، يضع يدًا أخرى للأسفل، ينزل قليلًا، تمازج، صياح، آهات.. (ص72)

الصهد والصد والحب وأنا وصبرينا، يا عيون صبرينا، ويا قامة صبرينا، ويا أطراف صبرينا السفلية المتأملة كائنات تمزج الرغبة بلواط الدار البيضاء، والجزائر ووهران لتبقى منتصبة القد. (ص144)

فالجزء السفلي من الجسد وتحريكه نحو الأسفل علامة على بشرية الإنسان، وعلى أن شهوانيته ليست قيمة سلبية في حد ذاتها، فالجنس كمحرم ومسكوت عنه يعكس دنيوية وواقعية الأسفل، إنه ضد طهرانية الأعلى المزعومة، وتَمَسُّك بمادية الإنسان الأرضي وبجقه الجسدي، وما الجسد والعري والأسفل إلا تجلٍّ لذلك الحق الذي يكسر الطابوهات، ولا يعترف بالخطوط الحمر (ص42):

طعم الملوحة ينسل من فخذيها
لا آخر لليلها لا انتهاء لصداها
وازدواجية الخلق والخلقة تصفف
أوراق الذكر والأنثى في عينيها
بعبادة بحق الاختلاف
بحق الاتفاق
بحق الفرد في عريه الأسفل
المنفلت من الخط الأحمر

خاتمة

قبل أن نتخطى أخر سطور هذه الدراسة نقول إن التجربة الفضائية كما عايناها في ديوان «باب الفتوح» للشاعر المغربي أحمد العمراوي تتميز بالفرادة والتنوع، وتتسم بعمق رؤيوي بارز قوامه التشكيل النصي والاعتناء بمعمار الصفحة الشعرية، ونوستالجيا المكان وتمديد حميميته، وكذلك التشبيك الدلالي المعتمد أساسًا على الاستعارة الفضائية، زد على ذلك تلك القدرة المتميزة على تفضيء الذات والآخر، وترجمة الأشياء وفق لغة فضائية ذات دلالات خاصة.

إن التجربة الفضائية الشعرية لا تعكس إذن القدرة على توظيف الدلالات المكانية أو إسقاطها على الأشياء، بل هي قبل ذلك بناء تشييدي مشترك، يصوغه الشاعر والقارئ المتفاعل مع النص، هنا تصبح قراءة هذه التجربة بناءً متجددًا، لا ادعاء فيه للقدرة على الإمساك بالمعاني التي في صدر الشاعر، ذلك لأن معايشة الفضاء كما يحياها الشاعر لا تتم في نظري على مستوى الواقع إلا لمامًا، إنها معايشة لفظية وتلفظية مشتركة بين الشاعر والقارئ، وهي كذلك قدرة على جعل حميمية الفضاء شيئًا مشتركًا متحررًا من سطوة ذات المبدع، قادرًا على التواصل مع الآخر، فالعمل الإبداعي لا يكون كذلك إلا إذا صار شيئًا حميميًّا بالنسبة للذي يبدعه والذي يتلقاه على السواء[21] ●

الهوامش:

– Gaston Bachelard, La Poétique de la rêverie, Paris, P.U.F., 1989, pp.140.

2– أحمد العمراوي، «باب الفتوح»، دار الأمان الرباط، ط1، 2006.

3– محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط01، 1990، ص 58 –59.

4– David Gullentops« L'espace poétique dans Serres chaudes de Maeterlink » Études littéraires, vol. 30, n° 3, 1998, p. 94.

5– GREIMAS, Algirdas–Julien et Joseph COURTES, Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,Paris, Hachette, 1979. p.147.

6–Eco, Umberto, les Limites de l'interprétation, Paris, Payot, 1992. p.147.

7– MERLEAU–PONTY, Maurice, Phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 1945.p.293.

8– MERLEAU–PONTY, Maurice, Phénoménologie de la perception. P.281.

9– Pierre Kaufmann, L'expérience émotionnelle de l'espace, Paris, éd. Vrin, 1999, pp.93–94.

10– Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, Paris, éd. Quadrige/PUF, 1994, p.183.

11– Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, p.183.

12– Eco, Umberto, les Limites de l'interprétation, p.215– 216.

3– Jean Weisgerber, L'espace romanesque, Lausanne, éd. L'Âge de l'Homme, 1978, p.14.

14– George Matoré, L'espace humain, Lausanne, éd. L'Âge de l'Homme, 1978, p.14.

15– David Gullentops, Poétique du lisuel, Paris, éditions Paris–Méditerranée, coll. « Créis «, 2001, p.90.

16– يوري لوتمان، «مشكلة المكان الفني»، ترجمة سيزا قاسم، من كتاب «جماليات المكان»، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988، ص81.

17– Georges Poulet, L'espace proustien, Paris, éd. Gallimard, 1963, p.96.

18– Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, p.184.

19– يوري لوتمان، «مشكلة المكان الفني»، ص72.

20– Jean Weisgerber, L'espace romanesque, Lausanne, p.15.

21– Maurice Blanchot, L'espace littéraire, Paris, éd. Gallimard, 1994, pp.35.



د.سيد محمد السيد قطب

مجال الهوية معالجة معرفية لسرد محسن الغمري

سيفيد الغمري من نسق وحدة الدال وتعدد المفاهيم في بنيات قصصه، كانت القصص بالنسبة إليه رحلات طيران روحية تمسَّك بها المضيف الجوي الذي لا يريد أن يكتفي بحياة أرضية تقليدية بعد أن يترك المهنة، لقد أيقن أن وجوده في السرد هو التواصل الجمالي لمشروع الذات الذي بدأ من الوعي بالكلمة في المدرسة الأولى، للوعي بفعل النماء في دراسته للزراعة، لتأمل الأنماط البشرية المتنوعة مثلها مثل الأشجار والزهور في لقاءات عابرة بقارات العالم، تجمعها الغربة في لحظات بلا أقنعة.

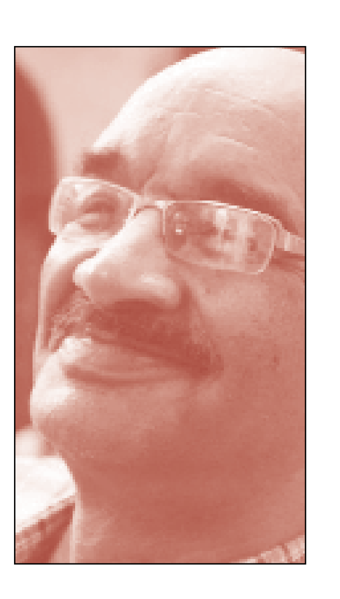
السرد عند محسن الغمري هو اختيار وجود.
لقد اعتاد أديبنا محسن الغمري الحياة فوق السحاب، فكان صعبًا عليه أن يهبط إلى العالم الأرضي دون أن يعيد صياغة مشروعه المستقبلي من خلال وثبة إدراكية يحاول بها أن يجد العالم الموازي للتحليق، ونال غايته في مجال الإبداع السردي الذي اتخذته موهبته مجالًا لهوية حيوية، هوية تتحقق حين تقوم بتسكين مادة الذاكرة في التكوين القصصي، بعد معالجة شعورية تدرك قوانين الجمال. إن الفن السردي –في القصة والرواية على حد سواء– استوعب طاقة التحليق عند كاتبنا محسن الغمري، ومنحه عالمًا موازيًا لذلك العالم الذي عاشه في متون الطائرات.

منح السرد محسن الغمري فضاءً بلا حدود كي يقوم بتشكيل الصور التي استخلصها خياله من شريط الرحلات، فيضع عليها لمسة جمالية تكسبها وجودًا في المرجعية الإبداعية –المضافة لمدركات خبراتنا– كتذكرة طيران دائمة متجددة، تجمع بين دفتي غلاف بلون السحب، هوية مشتركة بين المبدع مدير الضيافة الجوية والقارئ الضيف الصديق المرتحل في أجواء الحكايات، لقد قرر المضيف الجوي أن يستقبل السائحين في أفقه الخاص، وأن يبني لهم من حين لآخر مدينة جديدة لا تقل زيارتها روعة عن مطالعة معالم إحدى المدن الجميلة التي يسعد الناس بالحصول على تأشيرة دخولها، فها هو ذا يصحبهم في مدنه السردية.

من هذا المنظور كان اختيار الغمري لفن السرد قرارًا بمواصلة مشروع وجوده الذي تبلور في مجال الطيران، وكان السرد هو الفضاء الذي يماثل التحليق في الطبقات العليا التي عاش الرجل فيها، ملتمسًا في وجوه الغرباء ملامح الإنسان عبر الألسن والألوان، ومن المؤكد أن الشغف بالإبداع

كان هاجسًا يعايشه الغمري دائمًا، فالاختيار اكتشاف لإمكانات الذات، بالإضافة إلى ذلك أتيحت للغمري فرصة عرض محاولاته على كثير من النقاد والمبدعين الذين تأسست علاقة صداقة بينه وبينهم من اللقاء في الفضاء الحقيقي، فأفاد من خبراتهم، وتأكد من استقبال وجهات نظرهم –لما سطره في أوراقه– أنه بالفعل يستكمل مشروعًا لا ينفصل عن رحلته الفضائية، وأن الزمان لم يقطع طريق أمسه عن غده.







أنطوان دو سانت إكزوبيري

محسن الغمري

مكاوي سعيد

اتجه الغمري بإرادة واعية إلى الفن السردي في القصة والرواية، بعد قراءة تاريخه الشخصي، وتكوينه النفسي، ومعاينة خبراته في تحقيق التآلف القولي بين الواقع والمتخيل، أدرك أن الإبداع تحليق جديد، وهو على يقين أن عالم الأدب يتيح له أن ينظر إلى التجربة الإنسانية بتلك العين التي تميزه، العين التي تقترب وتبتعد وهي تمر على شريط الرؤية، أو حين يفتح مغارة الذاكرة ليحلل محتوياتها الدرامية التي شارك فيها أو كان شاهدًا عليها، وما أكثر ما يشاهده من كانت رحلات الطيران بالنسبة إليه عملًا يوميًّا، يتعامل فيه مع جنسيات من الأمم كافة، وأنماط من الناس تختلف مواقفهم تجاه الظاهرة الواحدة، وهذا نموذج فذ لتعدد وجهات النظر في عالم السرديات.

سيفيد الغمري من نسق وحدة الدال وتعدد المفاهيم في بنيات قصصه، كانت القصص بالنسبة إليه رحلات طيران روحية تمسَّك بها المضيف الجوي الذي لا يريد أن يكتفي بحياة أرضية تقليدية بعد أن يترك المهنة، لقد أيقن أن وجوده في السرد هو التواصل الجمالي لمشروع الذات الذي بدأ من الوعي بالكلمة في المدرسة الأولى، للوعي بفعل النماء في دراسته للزراعة، لتأمل الأنماط البشرية المتنوعة مثلها مثل الأشجار والزهور في لقاءات عابرة بقارات العالم، تجمعها الغربة في لحظات بلا أقنعة.

عالم الغمري تشكل من استقبال الذاكرة البصرية لألوان الخريطة الكونية، وإحاطته الإدراكية بصور البشر مع وحدة النسق الباحث عن الجمال والحرية، وسعي الناس على اختلاف مذاهبهم للهبوط في أودية العمران، والعودة لفردوس الأوطان، تذكِّرك أجواء سرد الغمري بالأديب الطيار أنطوان دو سانت إكزوبيري صاحب «الأمير الصغير» المغامر في ممرات التخيل، و»أرض البشر» الجامعة للغرباء.

كانت هناك الرحلة الإبداعية التي قرر الغمري أن يخوضها وهو يحمل حقيبة ذكريات ناطقة بالحكايات، ويمكن أن تعد قصة «النطاطين» بمجموعته القصصية الأولى القفز فوق السحاب (طبعة أولى، المصرية السعودية 2007. طبعة ثانية، قباء الحديثة 2008) صورة شعورية لموقفه الواعي الذي أدرك ضرورة البحث عن الكون الآخر الذي يستوعب توهجه النفسي بعد رحلة العمر المهنية الجوية، أصبح الإبداع القصصي والروائي هو المجال الذي يحتوي تطلعاته الروحية في أفق تمتد فيه رؤيته بحثًا عن الإنسانية المثالية الذي ظل يجوب العالم لاكتشافها.

وربما يمنحنا الغمري بتجربته الثنائية –العمل في حقل

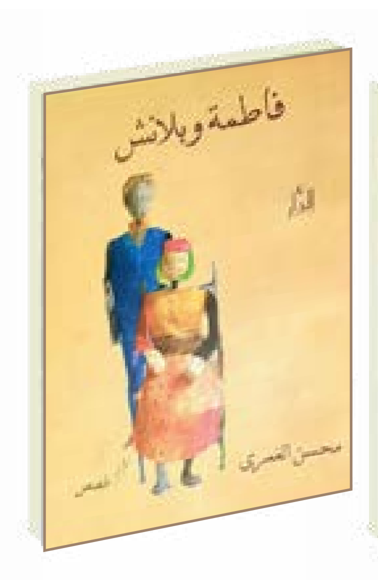
الطيران/ الانتقال إلى التأليف الأدبي– استعارة لمفهوم الإبداع بوصفه رحلة ارتفاع، تتطلب النظر للدول من مجال خارجي، لقراءة دراما الحياة، من زاوية تسمح بالرؤية الصافية، زاوية تلتقي بالعابرين لتنطبع فيها لحظات وجودهم التي يمكن أن يحلل المبدع من خلالها هوياتهم الروحية والذهنية، هذه الاستعارة المفاهيمية تفيد في تصوُّر العملية الإبداعية بوضعها في سياق تماثلي مع عملية التحليق، يصبح المجال الذهني للمبدع طائرة، تحمل الكلمات والمواقف والنماذج البشرية من سياقات مرجعية، وخبرات يومية، وتأملات ذهنية إلى مجال مغاير تسقط فيه الألفة التقليدية، وتحل محلها دهشة الفضول المعرفي الذي يلتقط التفاصيل الدقيقة، ويضع لها التعبيرات الناطقة بحمولتها المتوارية في الألفة الصامتة.

والتعبير الوصفي الذي نحدده، ليكون علامة رمزية للهوية السردية التي تؤطر شخصية محسن الغمري، هو أنه طائر السرد العربي، ليس لعمله في حقل الطيران، قبل أن يستقبله مطار الإبداع الأدبي فقط، وإنما للمكونات الجمالية والفكرية التي يمكن استخلاصها من خطابه السردي في القصة القصيرة والرواية، ومن أهمها شعرية أسلوبه بخاصة الوصفي لجماليات الأماكن، التي يرسمها بدقة صاحب العدسة، موظِّفا المجاز ليضيف إلى السياق ما يصاحب شخصياتها من أحوال شعورية، واستخدامه الرمز الذي ينقل الجمل التعبيرية في الخطاب من تكوينات التشكيل التصويري في المتخيل الدرامي إلى مرجعية قضايا الواقع المتصل بميراث حضاري، عن طريق إشارات تفتح طرق التأويل، ونزعته الرومانسية التي تتخذ من حقل العاطفة محورًا دراميًّا للإخفاق والتحقق، بقدر ما تجعل المرأة معادلًا دراميًّا للحياة التي تشقي وتمنع أو تسعد وتمنح، بالإضافة إلى حضور شخصية المبدع في أعماله بدرجة تضع صورته أمام القارئ مثلما يحدث في تقاليد إنتاج القصيدة بين المبدع والمتلقي، أو مثل حضور المخرج في بعض مشاهده السينمائية.

اختار الغمري أن يستحضر عالم مهنة المضيف الجوي التي صاحبته على مدى أعوام طويلة، بعد تخرجه في كلية الزراعة عام 1974، وكانت المهنة بالتأكيد ملهمة له في دخول مدينة السرد، إنه يحمل جواز مرور فيه خصوصية تميُّزه، لم يضع الغمري سنوات الطيران جانبًا، ولم يكن يستطيع ذلك، إن أكثر من ثلاثين عامًا لا بد أن تصبغ حياة الأديب بلون تشبَّعت به حواسه، تلك الحواس التي تفاعلت مع تجارب الصعود والهبوط، وحضور الذات وسط متغيِّرات الكون، وفروق التوقيت، وإيقاع اللغات، وتعدد المرئيات، لقد عاش في مهنته سنوات تتجاوز أعوام التكوين قبلها، من مولده في 29 نوفمبر عام 1950، وهو تاريخ مهم في تشكيل ملامحه الفكرية الواعية بالتاريخ، وخبراته الجمالية التي يغلب عليها شعرية الأداء التعبيري.

تاريخ ميلاد محسن الغمري يوضح لنا أنه عاصر زمن الحلم القومي، وانكسار النكسة، ويقظة الاستنزاف، وعبور الهزيمة، وانحسار المد الاشتراكي، وشراهة الانفتاح المادية بما جلبته من متغيرات في منظومة القيم المجتمعية، وفي الوقت نفسه، كان الشاب المصري يطالع أصداء التيارات العالمية التي





تدشن للحريات، وتطالب بتجديد أساليب إدارة الحياة، وانتقال المقاليد لجيل جديد، والنظر إلى الوراء بغضب كما هو الحال في جيل الصارخين و«البيتلز» ومسرح أوسبورن، وحركة الشباب الفرنسي في نهاية الستينيات وانتقالها إلى مصر في مطلع السبعينيات، وتلك النزعة العالمية لتحرير الروح البشري بالفنون التي تنطق بالإنسانية وتتوجَّه إليها.

انطلاقًا من مجموعته القصصية الأولى «القفز فوق السحاب» وضع محسن الغمري حجر الأساس في مشروع هوية سردية تصل بين الذات والإبداع، فاختيار العنوان علامة دالة على مجال هوية لشخصية تنتمي إلى عالم الطيران، مما يعني أن الغمري أديب قرر أن يدخل عالم السرد من خلال فضائه المهني الخاص، ذاك الفضاء الذي أصبح مؤشِّرًا لمقصدية الحركة تجاه الارتفاع، والتحليق نحو رؤية أكثر وضوحًا، بالإضافة إلى ما يتصل بالأجواء المهنية من أفضية بينية، ونماذج إنسانية، وثقافات متعددة، وحكايات الغربة، والثنائيات الدرامية المتصلة بموضوع الرحلة مثل الخروج والعودة، والدهشة والألفة، والثبات والتغير، وما تطرحه تجربة الرحلة من مساحة لمعالجة أسئلة شعورية وذهنية، هذه المجالات تعد أطر المحتوى الفكري الذي يستخلصه القارئ من عنوان العمل السردي الأول للأديب العربي المصري محسن الغمري، ويستمر ذاك الخيط في أعماله كافة كنهر يجري بلا موانع.

إن محاولة الغمري استخدام تقنيات تعبيرية تقوم بعمليَّات الموازنة والمقارنة، بدأت في قصصه القصيرة، وهذا ما وضح في قصص «صورة وسبعة أطر» و«الانتظار» و«حواء وأربعة وجوه» بمجموعته «فاطمة وبلانش»، ط 1 الدار للنشر 2008، ط 2 الدلتا 2018، جائزة اتحاد الكتاب 2012، في تلك المجموعة مارس الغمري كتابة القصة التي تتشكل من متواليات سردية دقيقة موجزة، كل متوالية ترسم موقفًا، والمواقف تجمعها فكرة كلية، وعن طريق العنوان، والراوي، والخيط الفكري، والخط الدرامي، يتصيد الخطاب القصصي التشابه والاختلاف بين الحالات المتنوِّعة لظاهرة واحدة، ويضع أمام خبرات القارئ الجمالية والمعرفية مادة درامية تصويرية، لإدراك المفارقات، أو لتحليل جزئيات المفهوم الواحد.

يمكن أن نرى في المتواليات السردية التي مارسها محسن الغمري وهو يكتب قصصه القصيرة، محاولة تمهيدية لتصور العالم الروائي الذي يقوم على التعدد والتنوع، كانت بعض القصص القصيرة تدريبات حدسية جمالية لمقاربة الرواية، وفي الوقت نفسه كان ظهور مجموعة فاطمة وبلانش علامة لتقارب في الرؤية بين محسن الغمري والأديب مكاوي سعيد (1956– 2017) فاتجه الغمري إلى الرواية النقدية للتاريخ المعاصر في «ربما ذات يوم» مقتنصًا الشخصية المأساوية التي تضغط عليها متقلبات الخريطة الحضارية، إنه يكتب تاريخًا للبطل المضاد، أو البطل الظل، الذي يسقط في متواليات الإخفاق، لكنه يتوقع الوصول.

تعكس رواية «ربما ذات يوم»، ط أولى، إيزيس 2011، ط 2، أروقة 2014، ط 3 دلتا 2017، ط 4 أروقة 2020، نزعة الغمري التي تشربت من تلك الأجواء، وهو يمثل وجدان المثقف العربي في مصر بخاصة حين كان طالبًا جامعيًّا في النصف الأول من سبعينيات القرن العشرين، وقتها كان الطالب المصري يحلم بالحياة العالمية، ويراسل أبناء جيله عبر القارات، ويسافر في الإجازات الصيفية للعمل كي يكتسب سمات الإنسان الكوني، ويرسخ حريته الاقتصادية، ويطالع الثقافات بين أهلها.

يمكن للقارئ أن يرى جيل الغمري في رواية «ربما ذات يوم»، فالمؤلف يعبِّر عن ذاك الجيل الذي صاغ تصوراته المعرفية بصدد العالم في مرحلة الشباب بنزعة قوية للحرية، ثم ضغطت عليه المتغيرات الحضارية ليجد نفسه في مفارقة بين ما كان يريد وما أحاط به، وقد انتهى محسن الغمري من كتابة تلك الرواية بالفعل قبيل يناير 2011 ويشير عنوانها «ربما ذات يوم» للأمل الذي احتفظ به جيل نشأ في

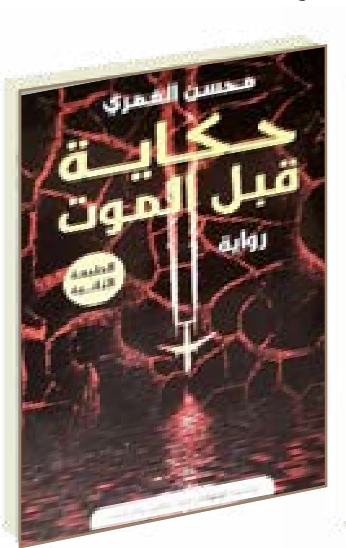
سياق أحلام كبرى، فاستمد –ذاك الجيل– من عصر التكوين، بمحليته وعالميته، ثقة في إمكان تحقيق الذات بالتفاعل مع الحاضر واستشراف المستقبل، على نحو ما تصور وهو يضع خطط مشروع وجوده –وهو يبني قصر أشواقه– وقت خروجه من الطفولة، في ستينيات القرن العشرين.

من عالم الطيران يكتب محسن الغمري رواية «حكاية قبل الموت»، ط أولى، دلتا 2017، ط 2 أروقة 2020، وتعد رواية «حكاية قبل الموت» مرثية صادقة لزملاء افتقدهم في مأساة واقعية لسقوط طائرة في تسعينيات القرن العشرين، وهي نص مشحون بمشاعر الشجن التي يعايشها المصاحب لأجواء الفضاء وهو يرى القصص حوله تنمو من علاقات التواصل والانفصال بين لقاء ووداع، وأحلام الشخصيات تتأرجح بين صعود وهبوط، والسرد يعبِّر عن ذاك العالم بخبرة الراوي الذي أمضى عمره في متابعة الأشواق الطائرة.

يواصل محسن الغمري الإفادة من محصول الطيران في رواية «وثبات طويلة عالية»، ط أولى، أروقة 2019، وفيها يعالج المؤلف قضية تحقيق الوجود عن طريق الحب والإبداع، إن «وثبات طويلة عالية» تندرج في أدب المقاومة، الشخصية المحورية تتجاوز المرض والفشل الاجتماعي والتقاعد المهني بالبحث عن صيغة حياة جديدة، وثبة تصل الماضي بالمستقبل، تتلمس العالم الموازي الذي ظلت تختزنه في الوعي العميق، عالم الكتابة، وتبحث عن صحبة تتفهم تصورها المطبوع في أبجدية الإبداع، هذا التوجُّه لا يساعد على تحقيق الوجود الفردي فقط بل هو خط يمكن أن يقارب مفهوم تحقيق وحدة الهوية العربية التي تتخذ من الالتقاء العاطفي المدعم بالثقافة مجالًا للتحقق.

ولاشك أن أجواء السرد العربي كانت تحتاج إلى تجارب الغمري وخبراته المهنية التي يمكن أن يفيد منها في صياغة إبداع قصصي وروائي منفتح على العالم بلا افتعال، فالأديب لديه رصيده الكبير من المشاهدات التي تسمح له بتصوير الإنسان عبر الأمكنة، وفي وقت لاحق عبر الأزمنة حين كتب في مجال الرواية التاريخية «أفندينا» (ط1، أروقة 2021) متناولًا شخصية عباس الأول، ثالث حكام أسرة محمد علي في مصر، والخبرة المعرفية للغمري بالنماذج البشرية انعكست في محاولته إقامة علاقة المقارنة بين ثلاثة أنماط فكرية مختلفة هي عباس المنطوي القلق المحافظ، وجده محمد علي المؤسس القوي الذي قفز بمصر إلى أفق العصر الحديث، وعمه إبراهيم البارع في إدراة معارك والده. رواية «أفندينا» لمحسن الغمري رحلة معرفية إلى زمن أسقطه التاريخ المدرسي والإعلامي من الذاكرة الحضارية، فكان على المؤلف أن يقيم جسرًا لاستعادة التكوين المعرفي انطلاقًا من وعي ناضج يبحث عن الماضي في صندوق الذكريات، بنية «أفندينا» تتخذ شكل الرواية داخل الرواية، فتؤسس لعلاقة ترابط زمني دائري يبدأ من الحاضر ويعود إليه، ويكتسب السرد استراتيجية العمل البحثي لسد الفجوة المعرفية، وتؤدي «تيمة» العثور على مذكرات شخصية من قلب الأجواء التي عاشت فيها الشخصية دور القصة الداخلية التي تحتويها قصة إطارية عن قيمة الصداقة في الرحلة المعرفية.

عالم محسن الغمري نابع من استقراء خبرات المجال الجوي الذي حلَّق فيه المؤلف كثيرًا، واستطاع أن ينتقل من فضاء واقعي إلى فضاء متخيَّل، وأن يستبطن ملامح هويته الروحية من تفاعله مع واقعه، فأسس في السرد العربي هوية إبداعية خاصة لعالم متعدد الأجواء، قلبه المصري يجمع الغرباء في ألفة، وفي الوقت نفسه يدرك أن مفتاح هويته هو الانتماء للبيت العربي الكبير ⭘







عبد الغفور روبيل
(المغرب)

الهوية السردية.. ومأزق الكينونة والسرد

هل يمكن رسم صورة حقيقية عن الذات بكتابة السيرة الذاتية والكشف عن المكوِّن التاريخي لها؟ وبصيغة أخرى: هل يمكن تشكيل هوية حقيقية أو أكثر ذاتية عن الذات بالحكي والسرد «القصة، الرواية، الشعر، النصوص التاريخية، الحكايات الشعبية»؟ ألا يمكن القول إن بول ريكور أغفل مميزات كل حقبة زمانية، فمثلًا نحن نعيش في عصر الفردانية وعصر ألزهايمر.. هل تحاول الذات انتزاع الاعتراف من الآخر والظفر به، ومنحه حق الضيافة والإقامة الوجودية في قلب الهوية؟ إلى أي حد يمكن عد التاريخ والقصص والصور التي أنتجتها سلطة الهيمنة الذكورية حول المرأة تعبيرًا عن هويتها ومكانتها الحقيقية؟

ترجع صعوبة إشكالية تحديد مفهوم الهوية السردية إلى توسع دائرته، وارتباطه بعدة مفاهيم ذات بعد فلسفي ونقدي، خاصة تلك التي تشكله في ارتباطه بمكونات السرد والجنس الأدبي والزمان، بالإضافة إلى مفهوم الكينونة، وما يزيد الأمر تعقيدًا، هو في معرفة التماثل والاختلاف بين «الهوية السردية» و»الهوية الأنطولوجية»، ومدى تفاعلهما في تشكيل الهوية ورسم حدودها داخل العمل الإبداعي وخارجه، حيث يقوم السرد على التخييل في تمثيل العالم أو بناء عوالم في قوالب إبداعية، وإظهار التناقضات والصراعات التي تعيشها الذات والمجتمع، وعلى مستوى العلاقة بينهما، إضافة إلى بناء الهوية السردية باعتماد عدة مكونات سردية، كالحبكة، والزمان، والفعل، والذات.

لقد تأسست الحبكة من منظور السرد الكلاسيكي على ما يسميه أرسطو وحدة الفعل، وترتيب الأحداث، فقد كان تقليد الفعل وتمثيله أساس الحبكة الأرسطية في ظل محاكاة العالم الحقيقي الخفي، والقائم على الإعلاء من شأن الفعل، في المقابل لم تحظ الشخصيات لدى أرسطو بالاهتمام المطلوب، هذا ما أدى ببول ريكور إلى جعل كل من الحبكة (الحياة الشخصية) والفعل والاسم الخاص دلائل سردية في تحديد الهوية، إلا أنه أعطى للفعل مركز ثقل في تحديد الهوية السردية، نظرًا لمكانته وقوته في تحديد الهوية. يقول عبد الرحيم جيران في هذا الصدد «ولا يعد هذا التصرف النظري مجرد اختيار منهجي، بل هو أيضًا اختيار فكري- أيديولوجي؛ فالفعل هو مجال تبدي العلاقة بين الذات والموضوع، والعلاقة بينها والآخر. ومن ثمة فهو يسمح بإدخال الآخر إلى الهوية»[1].

كما تطرح مسألة الهوية السردية عدة إشكالات

يصعب القبض عليها في ظل ارتباطها بالبعد الفلسفي والأدبي والنفسي والتاريخي والزماني، حيث يقول بول ريكور «إن الذات تبحث عن هويتها على مستوى الحياة بأسرها»[2]، فالإشكالية هنا لا ترتبط بالبحث في هوية الأشياء التي ترتبط بمفهوم الجوهر والنواة التي لا تتغير، أي تظل ثابتة في ماهيتها، بل يلامس الموضوع هنا هوية الذات المتغيرة والخفية، والتعرف على وجودها التاريخي والاجتماعي والذاكراتي، عبر فعل السرد، لتصبح الهوية أكثر انفتاحًا بعد انتقالها من المستوى الضيق الذي كان منحصرًا في الأشياء الثابتة، إلى مستوى أكثر انفتاحًا وتعقيدًا فيما يتعلق بوجود الإنسان وماهيته الواقعية والمتخيلة، وكيفية تفكيره، والتعامل مع الأشياء، وفي إبداعاته الفنية والأدبية، التي يحاول الإنسان من خلال الكتابة والسرد بناء أو إعادة النظر في الهوية المفترضة، أو التي تم طمسها وسلبها (كما تفعله الكتابة النسائية مثلًا). إلى جانب هذا يتم استحضار مفهوم الشخص، والأنا، والآخر، في ارتباطهما بالبعد الزماني، والوجودي من حيث الكينونة، وفي تحديد الهوية على مستوى الكتابة وسرد معاناة الذات، سعيًا إلى تشكيل هوية واقعية حقيقية.

مما يجعلنا نتساءل، ما علاقة الهوية بالسرد؟ وكيف يساهم هذا الأخير في تشكيل الهوية؟ وعلى أي مستوى؟ وما هي الأبعاد التي تساهم في هذا التشكل؟ أيمكن للهوية السردية أن تخلق هوية للذات على مستوى التخييل؟ بل أكثر من ذلك في الواقع الوجودي، مع الحفاظ على إثبات الذات في مواجهة الآخر المهيمن على وسائل الإنتاج المعرفي والثقافي؟ أيُمكِّنُنا مفهوم الهوية السردية من تجاوز أزمة هوية المرأة في المجتمع الذكوري؟ وإلى أي حد يمكن الاعتماد على الهوية السردية كبناء معرفي ونظري في معالجة الإشكالات التي تواجه المرأة على مستوى الكتابة والواقع المعاش؟ ولماذا ربط ريكور بين الهوية والسرد؟ وما هي الصلة بين الهوية والوعي بالتاريخ والذاكرة والحكي؟

قبل الإجابة عن هذه الأسئلة لا بد من تعريف الهوية السردية، فهذه الأخيرة كما يعرفها بول ريكور بكونها «تمثل فاعل الزمن المروي، هو الزمان الثالث الذي جعله يمتد كجسر بين زمانين آخرين. ظل هناك شق فاصل أو هوة مفتوحة بين نوعين من الزمان الظاهراتي في مقابل العادي والنفسي، في مقابل الكوني والموضوعي، في مقابل الخفي، وإن هذه الهوة لا يردمها سوى السرد الذي يقدم نوعًا ثالثًا من الزمان، يمتد كجسر واصل بين زمانين آخرين وذلك هو الزمان المروي، وفاعل هذا الزمن المروي هو الهوية السردية»[3]، التي من خلالها حاول بول ريكور فك التعارض بين الزمن الأرسطي الموضوعي، والزمن الأوغسطيني النفسي، وقد كان الحلُّ الذي اقترحه ماثلًا في الزمان الثالث، هو زمان تمثيلي تمثله الحبكة، أي الهوية السردية، في ارتباطها بالمكونات سالفة الذكر.

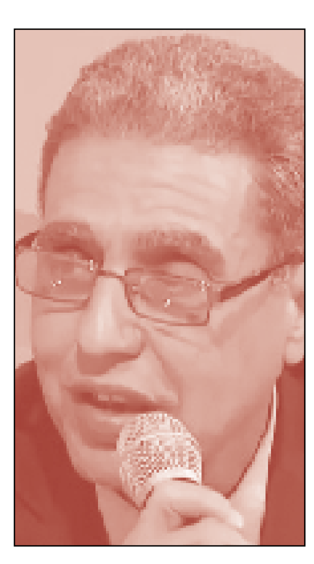
وتتجلى العلاقة بين الهوية والسرد، بوصف هذا الأخير «حارسًا للزمان، مادام الزمان لا يمكن التفكير فيه من دون زمان مروي»[4] أي الهوية السردية، وبالتالي تم تصوير الزمان من لدن السرد، حيث أدرك بول ريكور التطابق بين السرد والزمان في المواجهة التي كانت محتدمة بين النظرية الأوغسطينية عن الزمان والنظرية الأرسطية عن الحبكة، وبالتالي يتم تصوير الهوية بواسطة السرد الذي يظهر أو يبني هوية شيء ما عبر الحكي والقص وشريط الذاكرة، مما يساعد الذات على معرفة هويتها وإدراك حقيقتها.

يرى محمد الداهي «أن السرد هو الذي يمنح للهوية وجودًا ومعنى، ويشخص ملامحها، مضيفًا أن السرد يملأ ثغرات الزمنية، ويستعان به أيضًا لتصحيح ما تعرضت له الهوية والذاكرة من تشويه وتزييف لبواعث أيديولوجية أو أخلاقية»[5]، مما دفع النسويات إلى أن يجعلوا من السرد وسيلة للتطهير وتصحيح التصورات التي تلف جسد المرأة، وتنقص من قيمتها الفكرية ودورها في الحياة، خصوصًا وهي ترى أن المجتمع جعل من جسدها دليلًا على وجودها وقيمتها في المجتمع، لهذا كانت تعمل المرأة على الاعتناء به، وجعله أكثر جاذبية وأناقة في عيون الرجال، بل أكثر من ذلك تغيير هذا الجسد بما يتلاءم مع معايير الجمال، حسب الحقبة الزمنية، والبيئة التي تعيش فيها.

كما نجد أن الهوية السردية لا تنحصر في الوساطة بين الزمن الظاهراتي والزمن النفسي، بل تتعداها إلى الهوية الشخصية التي ينتقدها بول ريكور، مشخِّصًا نقصها في غياب البعد الزمني الخاص بالذات، حينما يتم تعريفها من منظور التطابق والتشابه مع الذوات الأخرى، وبالتالي لم يتم أخذ بعين الاعتبار البعد التاريخي للشخص الذي نتكلم عنه، وانتماؤه إلى محيط ثقافي معين، وسياق اجتماعي يأطره، وبعد زماني خاص بوجوده الذي لا يمكن إخضاعه للزمن العادي، كما أنه لم يتم تناول الهوية من زاوية متعددة ديناميكية، مما يشرع لذلك سرد الذات للغير، وسرد الغير لذاتنا، وسرد الذات لذاتنا عبر الحكي؛ بمعنى أن لكل ذات زمان خاص بها بعيدًا عن التطابق والتشابه المشترك، لأن التطابق يؤدي إلى ضمور الهوية الذاتية، بجعلها هوية متشابهة ثابتة غير متغيرة. لكن هل الهوية التي يتصورها أو يسردها الآخر عنا متشابهة مع ذاتنا، ومرغوب بها؟ أم أن النسق الفكري والثقافي المسيطر يجعل من تصور الآخر لنا محكومًا بسلطته؟

يقترح ريكور لتعويض نقص الهوية الشخصية ضمن البعد الزمني للوجود الإنساني، إعادة الاعتبار للنظرية السردية من زاوية مساهمتها في تشكيل هوية الذات، عن طريق تسريد هذه الأخيرة على مستوى النص بواسطة الخيال وليس التاريخ، لأن الخيال يلعب دورًا مهمًّا وليست الوقائع التاريخية في فهم الذات، فالهوية السردية تظهر بشكل أفضل حين يروي أحدهم قصة حياته، أو تروي مجموعة معينة ذاكرة ماضيها، أو يروي القاص حكاية، وبالتالي يعد الخيال العمود الفقري في تشكيل الهوية الذاتية، لأن الخيال عندما يتم حكيه أو تسريده بواسطة الحكي الشفاهي أو كتابته على شكل نص، فإنه يعطي صورة أقرب إلى الاكتمال عن حياة الذات وهويتها، ويستهدف البعد النفسي، والثقافي، والاجتماعي، والذاكراتي للفرد، والجماعة، عكس الوقائع التاريخية التي تتميز بالتشظي، والتبعثر، والتي تأخذ مسارًا تسلسليًّا، وخضوعها للسلطة الحاكمة والفكرة المهيمنة.

تعد الهوية السردية الملتقى بين الهوية العينية



عبد الرحيم جيران



محمد الداهي

والهوية الذاتية؛ أي بين الهوية الثابتة والمتطابقة والمتماثلة مع نفسها ومع الآخرين، التي لا تتغير بفعل الزمن، وتحافظ على نفس العناصر (الهوية العينية)، في حين أن الهوية الذاتية لا تؤمن بالثبات في المكان والزمان، وتعتمد على المكون اللغوي، وتجربة السرد في إثبات الذات، خصوصًا عندما تشعر بأن وجودها مهدد في الواقع ومزيف على مستوى الخيال.

وتشكل الهوية الشخصية الأرضية التي تدور حولها عمود الرحى بين الهوية العينية والهوية الذاتية، حيث يصيب الذات عطب عندما تتجمد الهوية العينية عند الطبع الذي هو عند ريكور ذو طبيعة جامدة يشبه اللاوعي، أي أنه خارج عن إرادة الذات، وبالتالي يجعل الهوية الذاتية ثابتة مما يصعِّب مهمة سرد الذات ومعرفتها على مستوى الهوية السردية، بحيث تدور بين الهوية العينية والهوية الذاتية مواجهة مباشرة لا تجد تحققها وتجسدها إلا من خلال مفهوم الهوية السردية، الذي يرد على التناقضات والمفارقات التي تقع فيها الهوية الشخصية، أو الاضطراب والضمور خاصة

يقترح ريكور لتعويض نقص الهوية الشخصية ضمن البعد الزمني للوجود الإنساني، إعادة الاعتبار للنظرية السردية من زاوية مساهمتها في تشكيل هوية الذات، عن طريق تسريد هذه الأخيرة على مستوى النص بواسطة الخيال وليس التاريخ، لأن الخيال يلعب دورًا مهمًا وليست الوقائع التاريخية في فهم الذات، فالهوية السردية تظهر بشكل أفضل حين يروي أحدهم قصة حياته.

على مستوى الهوية العينية، وبذلك يؤسس جدلية العين والغير، بهدف تشكيل هوية ترضى عنها الذات، ولو على مستوى النص، هذا الأخير الذي يفسح للفرد أن يعبر عما يختلجه داخليًّا بكل حرية، متحررًا من القيود التي يفرضها الواقع الموضوعي، ويبين أن حياة البشر على مستوى الهوية السردية، تصبح أسهل للقراءة وأمتع حين تؤول حسب الحكايات التي يرويها الناس عن تجاربهم، وقابلية هذه التجارب للفهم عبر تحبيك التاريخ والخيال، حيث يقدم بول ريكور مثالًا عن ذلك الذي يتمثل في بني إسرائيل في الكتاب المقدس.

فالسرد أضحى مرآة الذات الفردية والجماعية في ظل تعرف الذات عن نفسها، حينما تروي تجاربها عبر سرد حياتها الممتحنة بالمعاناة، وتجعل من الحكاية وسيلة للدفاع عن الذات وتطهيرها من نظرة الآخر، الذي يكون قد ساهم في تلويث سمعة الذات عبر تأريخ الأحداث أو الحكي، أو إقصائها، كما حدث لجسد وتاريخ المرأة، وبهذا تكون المعرفة الذاتية هي ثمرة الحياة الممتحنة بالعناء. إلا أننا نجد أن الهوية الشخصية تقع في تناقض ناتج عن افتراض وجود ذات متطابقة مع ذات أخرى رغم تعدد حالاتها عبر الزمان واختلاف المكون التاريخي والثقافي والاجتماعي بين الأشخاص، والتكوين الذاتي، ووجودها الخاص، مع إهمال البعد المتحرك والزمني للذات، مما يؤدي إلى إلغاء ذاتية الذات وما تتميز به من خصوصية وتغير وتبدل وانفتاحها على الآخر وعلى العالم.

كما تناول بول ريكور الهوية الجماعية إلى جانب الهوية الفردية في إطار الربط الفلسفي بين السرد والذات، حيث تتحول حياة المجموعة إلى نسيج سردي يشترك الأفراد في نسجه عبر إعادة تصوير تجاربهم في قصص وسرود لا متناهية، مؤدية إلى تشكيل صورة مشتركة، مما يساهم في بناء هوية جماعية؛ لأن الهوية السردية تشكل تقاطعًا بين التاريخ والقصص، ومن خلال تحديد هوية للفرد أو للجماعة عن طريق السرد. ويفهم من هذا الكلام أن بول ريكور جعل من الحبكة والفعل دلائل سردية على الهوية، وكأنه يقول: «قلْ لي ما تفعل أقلْ لك من أنت»[6]، من خلال الفعل والعمل الذي تؤديه، يمكن تحديد وعيك الطبقي، أو وعيك الذاتي بصفة عامة، بل يتجاوز إلى تحديد هويتك الخفية، هذا ما يدل على أن الهوية الفردية يمكن أن تنطبق على الجماعة كما تنطبق على الفرد رغم الاختلاف بينهما حسب اعتقاد بول ريكور.

لكن السؤال المطروح هنا: ما مدى تطابق الهوية الفردية مع الهوية الجماعية؟ أو متى تبدأ الهوية الفردية وتنتهي الهوية الجماعية؟ في ظل عدم التطابق بين الذوات والتاريخ الشخصي للذات، والوسط الاجتماعي، ودرجة الوعي بالمعرفة الذاتية؟ وماذا يمكن القول عن الأشخاص الذين يريدون هدم الهوية الجماعية التي تكبلهم، من أجل بناء هوية فردية مغايرة للواقع أو النظرة التي ينظر بها إليهم؟

كما أنه إذا تمكن الفرد من الوعي بالتاريخ والمعرفة

الذاتية بواسطة السرد والقصص التي ترويها عنها، ضمن هويته وتفرده بها عن الهوية الجماعية، حيث تعكس السرديات طبيعة الشعب وتحافظ على هويته، فهو بذلك يضمن تفرده واستقلاليته عن الآخرين، وتكون الجماعة التاريخية قد استمدت هويتها من تلقي النصوص التي أنتجتها.

بالإضافة إلى ذلك؛ يحقق سرد التجارب الفردية نوعًا من التماسك الذاتي والثبات الوجودي، في ظل التناقضات وعبثية الوجود التي يعيشها الفرد في علاقته بذاته والعالم، ويتخطى التجارب المتنافرة والتواريخ الصغرى التي عاشتها الذات، نحو قصة متماسكة وتاريخ واحد، وتسمح بالانهماك مع الذات وتحصين الهوية من الاندثار عن طريق السرد، وتأليف تاريخ خاص للذات، فالسرد أضحى من خلال هذا الكلام مرآة الذات، وكاشف هويتها الحقيقية، وضامنًا لها خصوصيتها بتواجد الآخر.

بالإضافة إلى كون الهوية السردية ليست بالهوية الساكنة والثابتة التي لا تترك ندوبًا وآثارًا، حيث أصبح فهم الذات رهينًا بالأنماط السردية والقصصية الخيالية التي تروى عنها وعن تجاربها الفردية والجماعية، وفي علاقتها بذاتها وبالآخر، سعيًا إلى تجاوز الأزمة التي تعيش فيها.

لكن هل يمكن رسم صورة حقيقية عن الذات بكتابة السيرة الذاتية والكشف عن المكون التاريخي لها؟ وبصيغة أخرى: هل يمكن تشكيل هوية حقيقية أو أكثر ذاتية عن الذات بالحكي والسرد «القصة، الرواية، الشعر، النصوص التاريخية، الحكايات الشعبية»؟، ألا يمكن القول إن بول ريكور أغفل مميزات كل حقبة زمانية، فمثلًا نحن نعيش في عصر الفردانية وعصر ألزهايمر؟ هل تحاول الذات انتزاع الاعتراف من الآخر والظفر به، ومنحه حق الضيافة والإقامة الوجودية في قلب الهوية؟ إلى أي حد يمكن عد التاريخ والقصص والصور التي أنتجتها سلطة الهيمنة الذكورية حول المرأة تعبيرًا عن هويتها ومكانتها الحقيقية؟ ○

الهوامش:

1- عبد الرحيم جيران، (مأزق الهوية السرديَّة عند بول ريكور)، مجلة القدس، نشر: جبران الشداني، 3/17/8٠
2- بول ريكور، «الذات عينها كآخر»، ترجمة جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، 2005، ص252.
3- بول ريكور «الزمان والسرد الزمان المروي»، ترجمة سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، الطبعة الأولى، 2006. ص363.
4- المرجع نفسه، ص364.
5- نادر كاظم، (الهويات بين التحبيك أو التشكيل الأيديولوجية)، نزوى، العدد 33، 2003.
6- عبد الرحيم جيران، (مأزق الهوية السرديَّة عند بول ريكور)، المرجع السابق.

عبد الغني الخلفي*
(المغرب)



آراء النقاد في كتاب «الغربال» لميخائيل نعيمة.. الناقد عباس محمود العقاد نموذجا

حاول ميخائيل نعيمة أن يجدد في كثير من المفاهيم المتعلقة بالإبداع عامة والشعر منه خاصة، مثل اللغة والنقد والمقاييس الأدبية، حيث أضفى عليها تصوُّرًا جديدًا يساير إيقاع التجديد الذي كان يشهده العصر في تلك الفترة، مستفيدًا في ذلك بما اطلع عليه في الآداب الغربية، أو ما سبقه إليه بعض رواد التجديد في العالم العربي، فأسهم بذلك في تجديد النقد العربي، من خلال إعادة النظر في مجموعة من القضايا النقدية التي كانت تشهد تحوُّلًا على مستوى التطور النظري والممارسة الإبداعية.

شكل كتاب «الغربال» الذي صدرت طبعته الأولى سنة 1923، مشروعًا نقديًّا جديدًا للناقد ميخائيل نعيمة، حيث كشف من خلال مقالاته المتضمَّنة فيه عن تصور نقدي مغاير للممارسة النقدية التي كانت سائدة في النقد العربي الحديث، ذلك أنه أعاد النظر في العديد من المفاهيم والتصورات النقدية التي كانت تحكم الممارسة النقدية في نقدها للنصوص الشعرية. فاستطاع بهذا العمل، أن يقود ثورة نقدية عنيفة في وجه النقاد المحافظين الذين ظلوا يقفون في وجه تجديد الشعر وتحديثه. ونظرًا لقيمة هذا الكتاب، فقد حظي باهتمام العديد من النقاد الذين عبَّروا عن آرائهم في القضايا التي حملها. ولعل أبرز هؤلاء، الناقد عباس محمود العقاد. ونحاول في هذا البحث، الوقوف عند آراء هذا الناقد في كتاب الغربال. والهدف من ذلك، هو تمحيص تلك الآراء بهدف الوقوف على نقاط الالتقاء أو الاختلاف بين الناقدين؛ على اعتبار أنهما كانا من أبرز الداعين إلى التجديد في مجال الأدب عامة والشعر خاصة. وقد ارتأيت قبل عرض آراء العقاد في الموضوع، أن أستعرض أهم الآراء والتصورات النقدية التي صدرت عن ميخائيل نعيمة في كتاب الغربال، علَّها تكون لي مساعدًا على استجلاء موقف العقاد منها. فما هي أهم هذه التصورات والآراء؟ وكيف نظر العقاد إلى كتاب الغربال؟

1- الآراء النقدية الواردة في كتاب الغربال لميخائيل نعيمة:

ترك ميخائيل نعيمة آثارًا أدبية قيِّمة في مجالات مختلفة، مثل الرواية والشعر والمقالة وسائر الفنون عامة. وقد عكس، من خلالها، آراءه الفلسفية في الحياة، غير أن أكثر تلك الآراء شهرة ما له صلة بمجال النقد الأدبي، وخاصة ما ورد في كتابه «الغربال» الذي نال قسطًا وافرًا من الشهرة بين النقاد والمتتبعين، ممَّا حدا ببعضهم إلى اعتبار صاحبه واحدًا من طلائع النقاد في العصر الحديث الذين أحدثُوا تطوُّرًا ملحوظًا في مجال

الأدب والنقد، وسيتأكد لنا هذا الأمر، من خلال جرد تلك الآراء والتصورات وتجميعها في نقاط محددة.

1/ 1- في مجال النقد الأدبي:

يحدد نعيمة القصد من النقد الأدبي في "التمييز بين الصالح والطالح، بين الجميل والقبيح»[1]. وقد لاحظ أيضًا أن النقد عند العرب لم ينل حقه من الدراسة؛ لأنهم يجهلون دور النقد والناقد. ولهذا، فإن دور الناقد ينبغي أن يكون منصبًّا على تغيير هذه الفكرة في أذهان الناس، وعلى القارئ أن يعرف أن مهمة الناقد ليست مقتصرة على تقويم الآثار، وبيان نقاط القوة أو الضعف فيها؛ بل أيضًا إن عمله شبيه بعمل الصائغ الذي ينظر إلى قطع من المعادن، ويفصل بعضها عن بعض، فيسمِّي واحدة منها الذهب والأخرى شبهه، وعند ذلك تحلُّ الواحدة مكان الأخرى، فهذا ما يقوم به الناقد؛ زد على ذلك، أنه ليس بمقوم فحسب، بل هو مبدع ومولِّد ومرشد[2].

فالناقد، بهذا المعنى، مبدع؛ مثله مثل الأديب؛ لأنه عندما يضع المقاييس الأدبية يكشف نفسه للآخرين، ويولد أفكارًا جديدة، «فهو إذا استحسن أمرًا لا يستحسنه لأنه حسن في ذاته، بل لأنه ينطبق على آرائه في الحسن، وكذلك إذا استهجن أمرًا فلعدم انطباق ذلك الأمر على مقاييسه الفنية، فللناقد آراؤه في الجمال والحق، وهذه الآراء هي بنات ساعات جهاده الروحي»[3]. مؤسسة نوفل، بيروت لبنان/ الطبعة 12، 1981.

وبما أن النقد لا يخضع لقواعد ثابتة، فإن علاقته بالأدب تتأسس-حسب نعيمة- على ذوق الناقد ونيته في الإخلاص أثناء التمييز النظري، بمعنى أنها علاقة عاطفية تجمع بين ذاتين (الكاتب المبدع والكاتب الناقد). إلا أن الناقد (أي الذات الثانية)، لا تنحصر مهمته في التمييز بين الصالح والطالح، بين الجميل والقبيح؛ كما أن فضله لا ينحصر في التمحيص والتثمين والترتيب، وإنما هو «مبدع» و «مولِّد» و»مرشد»[4].

1/ 2- في مجال اللغة:

تحظى اللغة عند ميخائيل نعيمة بأهمية كبيرة في كتاب الغربال، فهي بمثابة مؤسسة إنسانية ابتدعها الإنسان من أجل التواصل. ومن ثم، فإن تطورها أمر حتمي يرتبط بتغير الإنسان، لأنها كائن حي يتعرض للانقراض والموت، فهي «كالشجرة تبدِّل أغصانها اليابسة بأغصان خضراء وأوراقها الميتة بأوراق حية»[5]. ولذلك، يجب ربط تطور اللغة بتطور المجتمع بدل العمل على إقبارها كما يفعل البعض.

فقد دعانا نُعيمة إلى التعامل بشكل جيد مع اللغة واعتبارها أداة التواصل ومادة للكتابة والإنتاج الأدبي. وبالتالي، يجب تهذيبها وتنسيقها بهدف إعطائها دقة تساهم في تطويرها.

1/ 3- المقاييس الأدبية:

لقد أعلى نعيمة من شأن النقد الذاتي وأكد عليه، فذهب إلى «أن لكل ناقد غرباله ولكلٍّ مقاييسه وموازينه»[6]، ومن ثم، على النقاد أن يحظوا بصفة مشتركة، وهي «قوة التمييز الفطرية»، لأنهم، بمساعدة هذه القوة، يضعون معايير خاصة لأنفسهم، بحيث إن من فقدها لا يمكنه أن يكون ناقدًا يخلق أحكامًا وقواعد تختص به، فينقد على معايير الآخرين، ولا يفيد نفسه ولا الأدب[7].

إننا إذا تأملنا آراءه في هذه النقطة سنجد نوعًا من الازدواجية فيها، إذ إنه مرة يدعو النقاد إلى ابتكار معايير جديدة، فيقول «فالناقد الذي ينقد حسب القواعد التي وضعها سواه لا ينفع نفسه ولا منقوده ولا الأدب بشيء، إذ لو كانت لنا قواعد ثابتة لتمييز الجميل من الشنيع، والصحيح من الفاسد، لما كان من حاجة بنا إلى النقد والناقدين، بل كان من السهل على كل قارئ أن يأخذ تلك القواعد ويطبق عليها ما يقرؤه»[8]، ونجده يقول في سياق آخر "إذا صح أن مقاييسنا القيمية- ومنها مقاييسنا الأدبية- ليست سوى أزياء تتبدل بتبدل الأيام والأماكن والأذواق والمدارك، فما النفع من جهدنا في التمييز بين الأمور والفصل ما بين غثها وسمينها؟ أوَلسنا صارفين همًّنا سدًى كلما حاولنا أن نفرق بين الجميل والقبيح، والنافع والضار والخطأ والصحيح؟ فمن ذا يكفل لنا ما ندعوه اليوم جميلًا ونافعًا وصحيحًا لا يصبح في الغد قبيحًا وضارًا وفاسدًا؟ (..) أوَليس في الأدب من أزياء لا تعتق مع الزمان ولا تزيدها الأيام إلا جمالًا وهيبة»[9].

والمقاييس التي يريدها نعيمة ينبغي أن تتوافق مع حاجات الناس النفسية، فالأدب يقاس بناء على هذا، ووفقًا لحاجات الناس الروحية. ويحدد نعيمة هذه الحاجات في أربع، وهي[10]:

1- حاجة الإنسان إلى التعبير عما يجول في نفسه، عن حالاته الروحية؛ من رجاء ويأس، وفوز وإخفاق، وإيمان وشك، وحب وكره، ولذة وألم، وحزن وفرح.

2- حاجته إلى نور يرشده في الحياة، وليس من نور يرشده غير نور الحقيقة، حقيقة ما في أنفس الناس، وحقيقة ما في العالم من حولهم.
3- حاجة الناس إلى الجمال.
4- حاجة الروح إلى الموسيقى.
وهذه الحاجات الأربع هي «المقاييس الثابتة التي يجب أن نقيس بها الأدب»[11].
غير أن السؤال الذي يفرض نفسه هنا، هو: إلى أي حد يمكن أن تكون هذه المقاييس صالحة لدراسة الأدب؟ وهل هي معايير كافية؟ ألا توجد معايير أخرى أكثر دقة منها، وخاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار أن من بين هذه المعايير ما هو مقياس نسبي، مثل الحقيقة والجمال والموسيقى؟

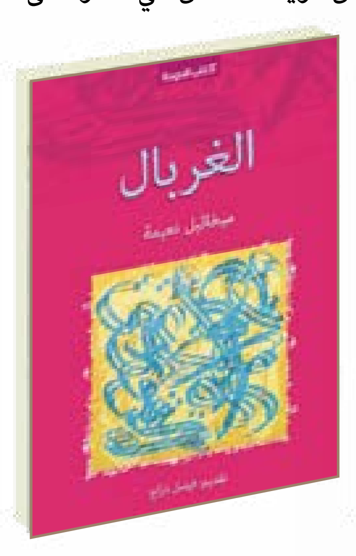
1/ 4- في مجال الشعر:

من المعلوم، أن ميخائيل نعيمة، كان له اطلاع واسع بالآداب الغربية وخاصة جانب الشعر منها، ولعل هذا الاطلاع ساهم بشكل كبير في بلورة تصوره حول الشعر، فهو يتحدث عن مفهوم الشعر، قائلًا: "الشعر ميل جارف وحنين دائم إلى أرض لم نعرفها ولن نعرفها. هو انجذاب أبدي لمعانقة الكون بأسره والاتحاد مع كل ما في الكون من جماد ونبات وحيوان. هو الذات الروحية تتمدد حتى تلامس أردافها أطراف الذات العالمية.. الشعر رافق الإنسان من أول نشأته وتدرَّج معه من مهد حياته حتى ساعته الحاضرة من الهمجية إلى البربرية، إلى الحضارة، إلى مدنية اليوم»[12].
ويُفهم من هذا القول، أن مزية الشعر عند نعيمة تتجلى في الشعر نفسه، ولكن مزيته الأساس هي القدرة على الجمع بين «الفن للفن» و"الفن للمجتمع".
هذا الفهم للشعر، هو الذي دفعه إلى أن يتصدى للشعر العربي الإحيائي، حيث أنكر أن يكون للعرب شعراء يوازون الشعراء الغربيين، من أمثال شكسبير وموليير. لهذا، فقد أرجع الانحطاط الذي انتهى إليه الشعر إلى الشاعر العربي نفسه؛ لأنه لم يكن شاعرًا، وإنما كان «نظَّامًا» يقلد الأقدمين في كل شيء. وبالتالي، ولتجاوز هذا الوضع، يؤكد نعيمة على ضرورة الابتعاد عن التقريرية، فهي توقع الشاعر في شرك النظم، بالإضافة إلى ضرورة التحلي بصدق العاطفة في كل أثر أدبي، وفي الشعر خاصة؛ لأن جمود الأدب العربي وسلبياته ترجع إلى انعدام هذه الخاصية فيه، وهي التي يسميها «الإخلاص» فيما يقوله الشاعر أو الأديب، أي الصوت الداخلي الذي «يولِّدُ بين أنامله والقلم تجاذبًا طبيعيًّا كما بين المغناطيس والحديد»[13].

2- آراء العقاد النقدية في كتاب الغربال

لقد كتب العقاد لكتاب الغربال مقدمة، بمناسبة طباعته في مصر عام 1923، وكان العقاد، في هذه الفترة، من أكبر الدعاة إلى التجديد، فاستحسن ما جاء في كتاب الغربال من آراء ومواقف نقدية هامَّة، كانت تتقاطع، بطريقة أو بأخرى، مع ما كان يدعو إليه هو نفسه، فكأنَّه وجد يدًا هي بمثابة سند له يمكن أن تخفف عنه بعض العبء. قال في مستهل التقديم: «صفاء في الذهن، واستقامة في النقد، وغيرة على الإصلاح، وفهم لوظيفة الأدب، وقبس من الفلسفة، ولذعة من التهكم واضحة تطالعك من هذا «الغربال» الذي يطلُّ القارئ من خلاله على كثير من الطرائف البارعة والحقائق القيِّمة»[14].
ولعلَّ هذا الإعجاب بكتاب الغربال، يرجع إلى وعي العقاد بحساسية المرحلة التي يدعو فيها إلى التجديد، وإلى أن وجود شخص يشاطره نفس الأفكار والآراء أمر اعتبره هامًّا؛ بل ذا قيمة بالنسبة إليه، يقول:
«شعرت وأنا أتابع قراءة هذه الصفحات بما تشعر به القافلة المنبتَّة في المفازة السحيقة إذا ارتفعت لها قافلة أخرى تنشد الغاية التي خرجت تنشدها، وأوشكت أن ترتدَّ عنها يائسة.. وأكاد أقول إنَّه لو لم يكتب قلم النعيمي هذه الآراء التي تتمثل للقارئ في هذه الصفحات لوجب أن أكتبها أنا. فأما وقد كتبها وحمل





عني عبئها فقد وجب على الأقلِّ أن أكتب مقدمتها»[15].
فإذا كان العقاد يشيد بما جاء في كتاب الغربال، فإلامَ يرجع ذلك؟
الحقيقة أن هذا الإعجاب والتنويه، يرجعان إلى أن نعيمة أعجب بما جاء في كتاب الديوان لمؤلفيه العقاد والمازني، فقد صدر هذا الكتاب في سنة 1921، في حين ظهر الغربال سنة 1923. وكان العقاد والمازني قد شنَّا هجومًا مباشرًا على شعر شوقي خاصَّة والشعر التقليدي عامَّة.
وما يُحسب للعقاد أنه لم يقف في هذه المقدمة موقف من يتلقى الكتاب ويطَّلع عليه فحسب، بل إنه كان يقف موقف الناقد كما عُرف عنه ذلك في معظم ما كتبه. فهو إن مدح ميخائيل نعيمة وأعجب بنقده وأسلوبه وآرائه، إلا أنه لا يتردد في ذكر بعض الآراء التي لا يُوافق عليها نعيمة ويخالفه فيها. وهكذا، يمكننا أن نقف عند بعضها، والتي وافقه عليها والآراء الأخرى التي عابها عليه، وانتقده فيها.

2/ 1- الآراء التي وافقه عليها:

اعتبر العقاد أن معظم الآراء الواردة في كتاب الغربال، هي نفس الآراء والأصول التي كان ينادي بها هو رفقة المازني في الديوان، ومن أهما[16]:
1- الشعرالصحيح هو شعر الحياة، وليس شعر الزحافات والعلل.. وهو ينعى على الشعر الرث الذي تركنا بلا شعر، ولم يبق في حياتنا ما ليس منظومًا سوى أفكارنا وعواطفنا.
2- الشاعر يكون نبيًّا وينكر أن يكون بهلوانًا، يأتي بعمل غريب مثل المشي على الأسلاك، والانتصاب على الرأس، ورفع الأثقال بالأسنان ولف الرجلين حول العنق، إلى ما هنالك من الحركات التي تجيدها القردة أيما إجادة.
3- الشعر وحي وإلهام.

2/ 2- الآراء التي خالفه فيها:

وبالرغم من أن العقاد دافع عن صاحب الغربال وأيَّده في كثير من المواقف، إلا أنه يُسجل نقاط الاختلاف الموجودة بينهما، وهي قليلة مقارنة بنقاط الالتقاء.
يقول العقاد في هذا الصدد: «أما كلمتي أنا ففي خلاف صغير بيني وبين المؤلف لا أعرضه للمناقشة إلا لأن الاتفاق بيننا في هذا الموضع عظيم»[17].
يريد العقاد بهذا الخلاف، أن ميخائيل نعيمة يحسب


إبراهيم عبد القادر المازني


ميخائيل نعيمة

العناية باللفظ فضولًا، كما أنه يُحلُّ للكاتب أو الشاعر أن يخطئ ما دام الغرض الذي يرمي إليه مفهومًا واللفظ الذي يؤدي به معناه مفيدًا، ويُجيز أيضًا للأدباء التصرف في اشتقاق المفردات وارتجالها، تماشيًا مع قانون التطور.
لذلك، يرى أن ما ذهب إليه ميخائيل نعيمة، يمكن أن يكون صحيحًا عند بعضهم، إلا أنه في نظره يحتاجٍ إلى تنقيح وتعديل، يقول: «عندي أن الأديب في حلٍ من الخطأ في بعض الأحيان، ولكن على شرط أن يكون الخطأ خيرًا وأجمل وأوفى من الصواب، وأنَّ مجاراة التطور فريضة وفضيلة، ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فنخلق قواعدها وأصولها في طريقنا، وأن التطور إنما يكون في اللغات التي ليس لها ماض وقواعد وأصول. ومتى وجدت القواعد والأصول فلماذا نهملها أو نخالفها إلا لضرورة قاسرة لا مناص منها؟"[18]. ويظهر لنا، أن العقاد لم يرفض هذه النظرة جملة، ولكنه قام بتعديلها من أجل الوصول إلى مذهب وسط بين الموافقة والرفض. فإذا كان العقاد يدعو إلى التجديد بكل الوسائل، فهو لا يريد أن يكون ذلك على حساب اللغة التي أفنى كثير من علماء اللغة أعمارهم في جمعها وتقعيدها للحفاظ عليها، وإنما يريد التجديد

في نواح أخرى هي تلك المتعلقة بالوزن واللوازم الموسيقية.. وغير ذلك. ولهذا، نجده يهاجم الابتذال والعامية والسوقية في التعبير.

ويشير العقاد في المقدمة نفسها إلى جوهر الخلاف الجزئي الموجود بينه وبين نعيمة، فهو يرى أنه خلاف في التطبيق وليس في الجوهر، ذلك أن دعوة نعيمة تميل إلى التجديد في كل شيء بما في ذلك اللغة وقواعدها، وكذا طريقة البيان وإيراد الكلام والموسيقى والوزن.. وهذا يختلف شيئًا ما عن دعوة الشرقيين الجدد عامة والعقاد خاصة، فهؤلاء يريدون التجديد في الشعر والأدب، ويحاربون من أجل تحقيق ذلك القديم وعمود الشعر، وما إلى ذلك، إلا أنهم لا يسعون إلى تحطيم كل شيء يبدو لهم من القدامى، بل يتمسكون بالعقل والمنطق اللذين يقولان بتبني الشعر الذاتي أو شعر النفس دون تحطيم كل شيء في الشعر مثل اللغة والأسلوب والبيان.. فلا يمكن هدم هذه الأصول والقواعد الثابتة، والتي يقوم عليها جوهر الشعر من أجل الوصول إلى شيء أو أشياء محددة متجاوزًا بذلك الحرية في التجديد، وفي هذا السياق يرى العقاد «أن المؤلف الألمعي يعرف العلاقة بين اللفظ والمعنى أحسن تعريف، ولا يجوز باللفظ ولا بالمعنى عن حده في البلاغة»(19).

خاتمة

من خلال هذه الوقفة المقتضبة حول كتاب «الغربال» ورأي العقاد فيه، يمكن استخلاص ما يأتي:

– لقد حاول ميخائيل نعيمة أن يجدد في كثير من المفاهيم المتعلقة بالإبداع عامة والشعر منه خاصة، مثل اللغة والنقد والمقاييس الأدبية، حيث أضفى عليها تصوُّرًا جديدًا يساير إيقاع التجديد الذي كان يشهده العصر في تلك الفترة، مستفيدًا في ذلك بما اطلع عليه في الآداب الغربية، أو ما سبقه إليه بعض رواد التجديد في العالم العربي، فأسهم بذلك في تجديد النقد العربي، من خلال إعادة النظر في مجموعة من القضايا النقدية التي كانت تشهد تحوُّلًا على مستوى التطور النظري والممارسة الإبداعية.

– للعقاد رأي إيجابي تجاه كتاب الغربال، باعتباره استمرارًا للتجديد الذي كان ينادي إليه، ويحاول الدفاع عنه في كتاباته النقدية، وخصوصًا في كتابه الديوان، الذي بشَّر فيه بضرورة تجديد ممارستنا النقدية في الشعرية العربية، إلا أن لديه تحفُّظًا من بعض الآراء الجزئية التي تخالف ما يدعو إليه، والتي لم يقتنع بفحواها، لأنها بقدر ما يمكن أن تفيد الممارسة النقدية من جهة، يمكنها أن تؤثر سلبًا في الوعي بها ○

المرجع المعتمد في البحث:

– نعيمة ميخائيل، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت لبنان، الطبعة 12، 1981.

الهوامش:

* باحث بسلك الدكتوراه، مختبر العلوم الإنسانية والمعرفية والدراسات النصية، الكلية متعددة التخصصات بالرشيدية، المغرب.

1– الغربال، ميخائيل نعيمة، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، الطبعة 12، 1981، ص15.

2– الغربال، ص19.

3– نفسه.

4– الغربال ص19.

5– الغربال ص96.

6– الغربال ص16.

7– الغربال ص17.

8– نفسه.

9– الغربال ص67– 68.

10– الغربال ص68– 69.

11– الغربال ص72.

12– الغربال ص76– 77.

13– الغربال ص59.

14– من مقدمة الغربال، ص5.

15– نفسه، ص6– 7.

16– انظر الصفحة 6 من مقدمة الغربال.

17– مقدمة الغربال ص10.

18– ص11.

19– نفسه.


ملف
خاص:
(المشهد الأدبي الراهن في سوريا)
الشعر في سوريا:
القصة في سوريا:
رؤية:

أحلام عثمان

(سوريا)

التقط الخوف عن جسدي

وكانت عيناه مصفَّحتين بالحزن والنجوم
وكنتُ فيهما امرأتين ترابيتين تستحمَّان بالضوء.
كانت الرِّيح تصفرُ حولنا
والمطر ينهمر على كتفينا، هاربًا من دخان البلاد.

قُلت:
إنك ترتجف
قال:
يداك باردتان.

أمسك يدي وغطّى بالأخرى وجهه
فنامت الرِّيح والمطر والبلاد وأنا طويلًا.

***

نسمع الموسيقا يا حبيبي
كي نعيش بحبٍ
ونمارس الحب بالحب
كي نموت أنقياء به
ونولد عند الآخرين موسيقى.

نسمع الموسيقا يا حبيبتي
كي نكذِّب الوقت، ليمشي ببطءٍ إلينا
ولكي نصدِّق طيبةِ المسافة.

***

أنام على جهة واحدة حين لا تكون
ألتفُّ على بعضي كشرنقة
أراقب رائحتك وهي تصيرَني أجنحة.
أنام على ظهري
حين أريد منها تعلُّم الطيران.
وأغمس وجهي في السراب
عندما –في سريري– تموت.

***

ارسمني
أو اكتبني
أو ربما بإمكانك أن تغلِّفني بأصابعك
كما تغلِّف الهواء الصغير حول عود الثقاب
وسيجارتك.

ارسمني
أو اكتبني
أو التقط الخوف عن جسدي
بحنيَّة شفتيك.

كنا هناك،
كنا بعيدًا
نحمل عن أكتافنا السماء
ونبكي.

***

يدي المتردِّدة،

فريسة ممزَّقةً بين فكَّي الليل،
ماعدتُ أكتب لك أيَّها الصباح، لا تلمني يا طفلي الصغير.

قلبي، رَجُلي المسكين
يقطِّع من لحم كتفهِ ويطعمني،
احتجت اليوم لعينٍ لديها قدرة هائلة على التقاط صور حيَّة للحواس وبدِقةٍ عالية
لكن يا قلبي:
أينكَ؟!

تنفلق روحي لقارَّتين،
كلَّما عبرتُ على جسدِ الغياب.
قارَّةٌ ماء، وأخرى تراب.

***

الموت، الموت
لنخرج في نزهة صوب الحب
ألا تريد المزيد؟!

الموت،
طفلٌ شرّدته السماء،
فرضع الروح من ثدي الأرض.

الموت،
رجلٌ ضالٌّ،
يمارس طقوس الحياة في مرتع اللاحياة،
يعاقر لذَّة فنائها بين أصابعنا المرتجفة.

الموت،
امرأةٌ خطَّاءةٌ اعتادت على الكَسر وآخت الألم،
تتمسَّك بظلِّها المسوس بالفقد،
كما تمسك بخطواتنا الذنوب
نحن التوَّابون.



أحمد إسكندر سليمان

(سوريا)

بلاد لا مرئية.. أوراق جابالا



أنا من مواليد عام 1955
حين كانت سوريا مكانًا يستحق، أن
يولد فيه المختارون.

وُلدت في جابالا
الّتي يعني اسمها صوت الرَّب باللغة الفينيقية
القديمة.

حدث هذا
في شارع ابن سينا، وفي نهاية الشارع
تعلَّمت القراءة والكتابة والبحث والحوار، في
مدرسة ابي العلاء المعري.

حدث هذا
حين كانت تُسمَّى المدارس والشَّوارع، بأسماء
الفلاسفة والشعراء.

نهاية القرن الماضي
عشت في دمشق، كنت أشعر بالحرب تتسلل،
وتقترب
لكن أحدًا لم ينصت، لضجيج
القصائد.

-2

كم هو بسيط
أن يحفظ الرجل كلمات الشّكر في كل اللّغات، ما
أسهل
أن يقولها كثيرًا بعد عبور البوّابات
دون أن تهترئ أبدًا
و..
ما أصعبها
في كثير من الأحوال
حين تكون قريبة من منصّات الكبرياء العالية

لكنها القبلة
القبلة الناعمة الأخيرة بعد لقاء دافئ حميم
القبلة المتناغمة المشبعة بكلِّ الامتنان
ولا تدركها اللّغات.

-3

بعد ستّين عامًا من الثَّرثرة
اختفى كل ما يمكن الإمساك به، تحوَّل الحلم إلى
كابوس
ولم يعد ممكنًا أن تستيقظ لتطلب فنجانًا من القهوة
بل كي تسمع عن ابن ذبح أمه، أو
عن طفل ذبيح سيُخبر اللّه
بكلِّ شيء

عن شعوب من المستذئبين ومصّاصي الدِّماء
عن بلاد تُرمى في الهواء كعملة معدنية
وثمَّة من يراهن، على
الوجه المحفور
عليها.
//
شارع ابن سينا
المكان الذي ولدت فيه
ليس المكان الأشهر الذي يحمل هذا الاسم
فمشفى المجانين السوريين
يحمل الاسم ذاته.

الغريب الذي أدركه الآن
وأنا أستعيد ذاكرتي كي أفهم بعض ما أراه
أن شارع ابن سينا كان الملاذ الآمن لصعاليك المدينة
لسكِّيريها المعربدين وشعرائها المارقين، الذين
هيَّجوا في اللغة قطعان العزلة الماكرة
إلى المسالك الوعرة، وكانوا
أصدقائي.

ابن سينا
وكما لو أن الأوطان الآن
يجدر بها أن تسمِّى
باسمك.

-4

و..
أنتَ
تحصي ضربات العصي على أحلامي
تبدو وكأنك لم تدرك بأن الأرقام لا نهاية لها
وكأنك لم تدرك، بأنني
قد أقتلك.

-5

وأنت تعبر إلى نشيد يتأجج
ترتفع الأمواج، ويلامس أجنحتك رذاذها المضيء
وأنت تعبر بوابة أنغريد الشاهقة
تهطل النوارس على كتفيك
وتمشي على وجه المياه
كأبناء اللّه.

بسمة شيخو
(سوريا)

امرأة لا لزوم لها

امرأة لا لزوم لها
إضافة على هامش الكون
إن غادرت لن يتغير شيء
ربما ستزيد المياه المالحة قليلًا
إذا جمعت الدموع التي ستنهمر عليها
ستحصل على شاهدة رخامية
بيضاء
اسمها مكتوب بالأسود
عام ولادتها ووفاتها
ستجاور أقرباءها تحت التراب
وستكون غريبة كما في حياتها
امرأة لا لزوم لها
قضت عمرها تغزل من الأوهام بيوتًا
وتسكن في العراء
تغني بصوت منخفض
وتعزف على كمانها بقوس مرتجف
ترسم وتمزق خربشاتها
تكتب وتكتب..
تعبئ أساها على الورق
وتزيد الهموم من حولها
امرأة لا لزوم لها
تنام
تصحو
تعمل
تلهو
لا شيء يتغير في ميزان الحياة
كأي بعوضة
تقضي وقتها أمام المرآة
وعلى النوافذ
وبالقرب من البحر
البحر يغسل خطايا المدن
والمطر يغسل خطاياه
وهي!
من يعيدها لبياضها
ولا شيء يبلل قلبها المقدَّد
امرأة لا لزوم لها
تغفو على أنغام عودك
وتصحو على قبلة
تلمِّع أحزانك
وترتِّبها في خزانة العمر،
معها الحزن أجمل
تراقب الفزاعات تنهار من حولك
يفرحها أن تعرف أنها حقيقتك الوحيدة
لكن
حتى معك
هي امرأة لا لزوم لها
لا تجمعك بها ذكرى
سرعان ما يتلاشى حضورها
كدخان سيجارة
كحلم استيقظت منه مبتسمًا
لكنك نسيته
امرأة خفيفة الحمال
تمرُّ بخفة
لا ينتبه لها أحد
ولا تعني شيئًا لأحد.

بهيج وردة

(سوريا)

الحارس بانادول

كلما قلَّت مساحة الستائر في بيتنا،
وغمر الأخضر روحي.
زاد تعرضي لضوء القمر،
وصرت أرى النجوم و"الأمير الصغير" يتنقل بينها.

يغمر الهدوء قلبي،
ويصير هناك متسع لمنشر الغسيل.

يصير لقلبي شرفةٌ تطل على الغدير،
ومبررٌ لارتداء ملابس ثقيلة في سهرة خارجية.

تقاسمني الشمس سريري نهارًا،
وفي الليل يضيء القمر كبروجكتور ملعب التنس.

رأسي وحده يدق
جدران العقل ولا يجرؤ على الصراخ
خوفًا من الحارس "بانادول".

شباكٌ بطبقتين مزدوجتين

عنوةً تحاول فتح الأبواب،
لكن لا بيت للريح،
تقول الأغنية.

***

هناك
شباك من نايلون لخيمتهم،
يداعب الابتسامة.
لا يقابل -بالتأكيد- شبَّاكًا بطبقتين مزدوجتين، في بلاد الثلج
حيث تحوم روح هودينوسني[1] قديم،
ولا يعرف كيف يجد عنوانه على غوغل إيرث.

***

أغفو، بلا ضوضاء بيضاء تشتت انتباه عقلي.
أنام، ولا أعرف أين أصحو.

***

أكذب.
لا أنام.
أسمع أصواتًا وأنتظر.

***

غدًا.
أُطلقُ السيليكون على كل الفتحات،
وأنامُ خلف زجاجٍ عازلٍ،
وأظل أسمع الأصوات.

فيروس الحرية

رغم المساحة الرحبة التي يمنحها الشعر،
إلا أنك بعد الساعة الثامنة
-وقت حظر التجول[2] الوقائي من فيروس كورونا-
تشعر بالحسد.
ورغم كل المسافات التي تسافر عبرها،
إلا أنك في تلك اللحظة لا تفكر
سوى بكيلومتر مربع يفصلك عن البيت.
-حسب القانون-
هي مساحة حريَّة التجول التي تمنح لكلبٍ وصاحبه.

1- هودينوسني: اسم قبيلة من السكان الأصليين لمدينة مونتريال قبل وصول أوائل المستوطنين الأوروبيين.
2- سمحت مقاطعة كيبيك الكندية لأصحاب الكلاب بالخروج رفقة كلابهم خلال فترة حظر التجول على ألا تزيد المسافة عن كيلومتر واحد من عنوان المنزل.

حسن شاحوت
(سوريا)

شارعُ صمتكِ الطويل

لا غرابةَ إن لم أستطعْ قطعَ صمتكِ المتدلِّي من السقف مثلَ حبلِ مشنقةِ الندم.
لا غرابةَ إن لم أستطعْ إجبارَكِ على النطقِ حين لا أجدُ سوى الريحِ تردِّدُني.
لا غرابةَ إن لم أستطع التخلصَ من مخاوفي العشائرية، وبطاقتي الشخصية نائمةٌ معي في السرير.
لا غرابةَ إن مشيتُ حافيًا مع الوحلِ والمطر،
وعلى وجهي تتراكم دموعُ السنابل، وزفراتُ الدروب، وسخامُ الشعارات، ولم أجدْ مَن يمسحها.

لا غرابةَ.
فأنتِ لا تعرفين كم يعذِّبُني هذا الصمتُ الذي يفصلني عن حقول الطفولة وبساتين الذكريات وثرثرات الأصدقاء؟!

أجلسُ في شارعِ صمتكِ الطويل
مثل متسوِّلٍ وحيد
أتأملُ لا مبالاتكِ،
فيما قلبُكِ المائيُّ يغسل ملوحةَ الوجوه الزرق،
ويسمِّي صريرَ بابِ البحر موسيقاه الأبديةَ.

أنتظركِ
لعلّكِ تقتربين من تضرعي
وتتبرعين لي بكلماتٍ تسيل من أكمامِها الأغنياتُ والمواويل.

أجلسُ وحيدًا أمام صمتكِ الشاسع

أتأمل صورَكِ عن قربٍ وأكتشف تفاصيلَكِ بهدوءٍ لذيذ
خصلاتِ شعركِ المتناثرة في الصور كشيءٍ خطيرٍ،
فوانيسَ عينيكِ في الردهات،
رائحةَ جسدكِ الليمون وأنتِ تفتحين ذراعيكِ لغيومٍ بيضاءَ قادمةٍ من بعيد،
أولَ أزرارِ قميصكِ يقعُ في الحماقات،
ويعلنُ مرمرَ نهديكِ فضيحةَ العصر على ألسنة عجائز الأزقة.
أجفانَكِ الكسلانةَ،
عنقَكِ الذي أوصلني إلى هذا الخراب،
وتفاصيلَ كثيرةً لم أكتبها بعدُ
خشيةَ أن يهيمَ



بكِ الشعراءُ ويعتقلونكِ في قصائدهم بلا جريمة.

في الصمت أتعقّبُ أثارَ مطركِ الساخن،
وأدخلُ غابتكِ السريةَ،
كأنما أنا ربيعٌ محاصرٌ بالخوف والأخطار فلا أثمرُ
إلا وجهَكِ.
في الصمت تخرجُ عصافيرُكِ الضريرةُ وفراشاتُكِ
المُصطفَّةُ في تحية عسكرية من النون الساكنةِ
باسمي، كما يخرجُ نسرُ عينيكِ المجنح غيرَ آبهٍ
بالألف المنصوبة مكانَ الأشجار باسمكِ.

في الصمت أركض خلفَ شرودكِ،
أنافس وحوشَ المحطاتِ،
شعراءَ المقاهي،
طيورَ الماء،
نساءَ الزيزفون،
لهاثَ البواخر،
صُنَّاعَ الأسلحة،
وسلاسلَ الدخان.

لا وردةَ في يدي ولا حنين ولا مشيعين يحملونني
إلى المقبرة حين أسقطُ مكومًا بطلقة، أو جملة بذيئةٍ،
لكنني أركض وطرفُ دشداشتي بين أسناني غير
منتبهٍ إلى ماءِ الشهوةِ بين فخذيَّ يلمع مع أخاديد
الأمطار القديمة، ويختار زاويةً معتمة في أحشائها.

صار يتخيل أن لديه عناصرَ كيميائية وألوانَ
الحياةِ الزاهيةَ، وكنزًا من الكلوروفيل وكانت أمنيتُه
الوحيدةُ أن يلمعَ في أعماقِ النهر تمامًا مثلَ شمسِ
قريتنا البعيدة والمؤذية أحيانًا.

أجلسُ وحيدًا تحت شمسِ صمتكِ الحارقة
أشرب كؤوسَ الماء واحدةً تلو الأخرى
تاركًا سنبلةَ حياتي الذابلة
تنزف حقيقتَها الصغيرةَ
دون أن تدري أن المطرَ يمرُّ من أسفل الليل
مثلما يمرُّ في أحلامنا اليابسة
ثم يدير وجهَه في اتجاه خنادقِ الحربِ الخاسرة.



حسين الضاهر
(سوريا)

نملةٌ عاشقةٌ سعيدةُ الحظ

اعذريني
لا أستطيع الاقتراب أكثر
قدماي مكبَّلتان بملايين الأوراق الثبوتية والأختام
يداي فأس فقدت أسنانها
فصارت سكة تداعب خاصرة الأرض
وتلقي القمح في أفواه العصافير العاجزة
فمي زنزانة لآلاف الأجوبة المظلومة
والحرب ثوبٌ لا تكفيه حقيبة واحدة لنركب حافلة النسيان ونمضي..
الحرب موت لمرَّة واحدة
السِّلْم موت لثلاثين مرة قبل الموت
فاعذري هذه الجثة المرميَّة فوق الرخام
ربما لم تواظب على تناول الحقيقة
وبقيت تتلصَّص عليكِ من شرفة البرزخ.
في البدء لم يكن هناك شيء
فقط سؤال يتبختر كخنجر على حنجرة «مين ربك ولاك؟»
والأرض لم تكن قرية صغيرة
الأرض حاجزٌ كبير
كالمسافة في مخيِّلة طفل، يشير إلى مقدار حبِّه لأمه بانفراجة ذراعين
لكن الضَّابط يلقي القبض على كل شيء يمرُّ
متذرِّعًا أن آدم كسر هويَّته حين هبط إلى الأرض
الهبوط ثورة
الصعود ثورة
التفاحة الأولى ثورة
حمَّالة صدركِ ثورة؛ تسقُط وتُسقِط كل أقنعة الرغبة.
والآن
بعد كلِّ هذا الخراب
أحبُّ فتاةً تحبُّ اللون الأصفر
ورائحة العجز المعشَّشة تحت أظافري
فتاة من رمل
تتسلَّل من بين أصابعي كل ليلة
قبل أن أفكَّ وثاق غريزتي
فتاة من ريح
تداعب بقايا شعري الناجي من مجازر الجنون
فتاة افتراضية
ترسل صوتها الخزفي بتسجيل مغلَّف بأوراق الصحف
وصور المفقودين
تقول: أحبُّك
فتغرق الغرفة بشبر موسيقا
أقول: أحبُّكِ
فتنبت سكين أخرى في ظهر المسافة.
هكذا يُقتل الملل في عصر «الميديا» والحروب النظيفة
هكذا ينبت الحبُّ البلاستيكي
والورد البلاستيكي
والوجوه الواجمة
للملل أقول:
هاتِ سحابتك الخريفية لنصنع مشنقة للأصدقاء
للحبِّ أقول:

في جوفي مئات القتلى وأطنان من القطن الطبِّي
للورد أقول:
حضِّر مخالبك الطرية
للوجوه أقول:
نعم، لا شيء يمكن أن يمحو هذا الصَّحو أكثر من
رصاصة عاقلة
لكِ أقول:
اعذريني لا أستطيع الاقتراب أكثر.
بينما تحضِّرين الأجوبة للعشب الفضوليِّ
بينما تمسحين مرآة المرحلة؛ طمعًا بعناق أقرب
بينما تفكِّرين بمفردة جديدة تفسِّر الحبَّ بأنه لم
يكن مصيدة وردية
لربَّما تفكِّكين مكوِّنات قهوتك الصباحية الخجولة
على الطرف الآخر من الكوكب
بينما تفعلين كلَّ ذلك ببطء أو بسرعة عدَّاء كينيٍّ
أنتظر هنا
كمارد انتزع معجزات الشرق من تحت جلده
وأبدلها بصفحة (Word)
صفحة فارغة
سيتسلَّقها نمل القصيدة بعد قليل
ساحلًا مفردات العشق من أذنها
بعدها
لن يكون كانون جحرًا للوحدة.
نملة أولى:
قبل الآن لم أكن مؤمنًا بضحكات الينابيع
ولا بالصور المتبسِّمة على واجهات محال التصوير
كنت جنديًّا في سرب نمل الحياة؛ أحفظ رائحة
«الغليكوز» وكعوب أحذية المارة
ثم أغرق رغمًا عن ذاكرتي في كأس شاي وسيجارة.
نملة ثانية:
مطر.. مطر
في كتاب الصف الثاني
أنشودة لأطفال لم يختبروا الغرق، أو ربما اختبروه
مؤخرًا
ويوم تعيس لنملة لاجئة تشبهني.
نملة ثالثة:
في «مرطبان» السكر سنلتقي
مثل جائعين لقبلة
حينها ستنتهي الحكاية على أتفه ما يرام.
نمل.. نمل..
يحفر في تربة الفكرة الهشَّة
لتكون القصيدة ثقبًا ندفن فيه نجوم هذه الليالي
السعيدة.
تعودين من عملكِ في وقت متأخِّر
حينها تكون العيون قد بلغت فطامها
فأرضعها صورة أخيرة لوجهك الحليبيِّ
وأرخي جثة أحلامي على هذا الفراش الذي لم يبرح
مكانه منذ كانت الكلمة
في الحلم؛
تسقط ورقة التوت عن وجهي
فيراني الحشد نملة عاشقة سعيدة الحظ.

حكمت الجاسم
(سوريا)

نفنى معًا

النساءُ اللواتي
يقلْنَ أكثرَ مما ينبغي لهُنَّ
هُنَّ الصامتاتْ

اللواتي يلدنَ أشجارًا ودوالي عنبْ
ويتكاثرنَ مثلَ الحدائقِ
فيُلامسنَ نوايا الماءْ
اللواتي يكبُرنَ داخلَ أجسادِهنَّ
لتنضجَ فينا الرغبةُ
اللواتي يتصالحنَ مع أرواحِهنَّ
لتنمو في داخلِنا المحبةُ

الذاهباتُ بعيدًا في الضوءْ
لا آخرَ لأحلامِهنَّ
ولا أوّلَ لأوّلِهنَّ

الناصعاتُ
اللواتي تبدو قلوبُهنَّ داخلَ صدورِهنَّ
مرايا

الجميلاتْ
مَنُّ السماءِ وسلوى الأرضْ

الحياةُ تبدأُ دورتُها من جديدٍ جديدْ

– تنضجُ المرأةُ كلَّما تقدَّمتْ في الحبِّ
– تتعرَّى أمامَ لهفتِنا فتلتهبُ مفاصلُ قلوبنا
– تحقنُ انتظارَنا برحيقِ عطرِها فنذوب
– تنامُ فتصحو نيرانُ أجسادِنا
– تصحو فتتدفقُ من بينِ جنباتِنا الحياة

الحياةُ تبدأ دورتُها من جديدٍ قديم
– هل سبقَ وأنْ أعجبتْكَ امرأةٌ كلاسيكية
تمشي بخطٍّ واضحٍ كالصراطِ المستقيم
– تضحكُ بصوتٍ تمرّنتْ على أداءِ نغمتهِ طويلًا
– تتعلمُ الرقصَ لتكسرَ جليدَ حياتِكَ
– تُكررُ فعلَ الأشياءِ بالسهولةِ ذاتها
– ترتدي حزنَها فستانَ زفافٍ لفرحِكَ الأبديِّ

مَهلًا،
أيتها العنيدةُ كالموت
المُجازِفةُ كالرِّهانِ على الضباب
أنتِ تتنفسينَ بارتباكْ
صدرُك ينذرُ بحلولِ كارثة

تعالي لأعانقَكِ
ثمّةَ سماءٌ كبيرةٌ في الخارج
تنتظرُنا لنطيرَ معًا
ونفنى معًا..

رنا سفكوني
(سوريا)

الرجل الذي أحبني

الرجل الذي سيحبني بعد قليل..
سيرمي إلى النهر زجاجة بيرة محشوة برسالة حب سأصطادهما معًا..
سنشرب نخب الصدفة الكاذبة
ونغسل خطيئة سنرتكبها بماء لا يكرر نفسه.

تغمرني سعادة كلَّما نظرت في وجهه..
أمور لم نتحدث بها، لكنها مكتوبة بين خطين تسببهما ابتسامة فاتنة.
فابتسم، يفهم أني قرأت، ويضحك، ليقول أشياء أكثر عمقًا أحب سماعها.
ثم نستمع إلى أغنية جميلة، نقول رأيًا مشتركًا بها:
"لا بد من فصل اللحن عن الكلمة". ستكون أجمل..
أو ربما أقرب لصورتنا بينما أنظر لوجهه فيبتسم.



الرَّجل الذي أحبَّني
اشترى لي تفاحةً
قال إنَّها قمرٌ
صدّقته..
ثمَّ التهمنا الضَّوء معًا.

يقول الرجل الذي أَحَبَّني:
"اضمريني"..
يا له من نيَّة عظيمة..
أعود للمطالع.. أبحث عن خطأ مطبعي، أحذف من الجملة المفردة الأخيرة، لا يليق بها إلا أن تكون في مقدمة الحياة، أعيد تشكيلها، أربط شرياني بفتحة الحاء..
الشرايين ممحاة لأخطاء القلب..
ثم أقول للرجل الذي أضمرته:
"أَحِبَّني».

الرجل الذي أحبني..
زرع في قلبي بذرة الخطيئة
سقيتها..
إلى أن صار جذعها شرياني
وغصنها مثقلًا بالشهوات

"لم يمنحني الزمن وقتًا كي أحب الرجل الذي أحبني».
تذكرتُ ذلك
بعد عام ربما..
وعرفتُ أنَّ التذكر "حبٌ».

ريتا الحكيم
(سوريا)

شهواتُ مجهولاتُ الهُويَّةِ

المرأةُ التي تعضُّ ماضيها إلى أن ينزفَ، وتندلقَ أحزانُها على قميصهِ.. عاقرٌ تدفنُ رحمَها في الرِّمال، وتمارسُ الحُبَّ مع أحلامِها؛ لتنجبَ منها شهواتٍ مجهولاتِ الهُوِّيةِ.
كلَّ ليلةٍ تُقرضُ البحرَ إحداها، وتهمسُ له:
تجمعُنا العتمةُ، وتفرِّقنا الظِّلالُ.

***

المرأةُ تلك، بعيونِها الكثيرةِ
وخطواتِها التَّائهةِ عن جادَّة الحبِّ
تثيرُ حفيظةَ الموتِ
لأنها لا تتقنُ لغتَهُ
ولا تقرأ رسائلَهُ المطبوعةَ
على جسدِها النَّحيلِ
إذ لطالما كرهت أروقتَهُ الطَّويلةَ وارتطمت بجدرانِها في كل عبورٍ

***

ماذا لو تبادلنا الأدوارَ؟ تخرجُ هي مِنَ المرآةِ،
وأدخلُها أنا
ستورقُ كالشَّجرةِ
وينبتُ في رحمها أطفالٌ يشبهونكَ
يتحصَّنونَ خلفَ كوابيسِهم
ويرجمونكَ بحجارة المَلامةِ.

***

ماذا لو دخلتَ أنتَ مرآتَها، وطليتَ وجهكَ بشحوبِ ألوانِها؟
ستعرفُ حينها أنَّكما لن تتعادلا في الأوجاعِ
ولن تتقمَّصَ صراخَها وهي تتلوَّى على صفيحِ الحياةِ المُلتهبِ..
في انعكاسِكَ المخادعِ على مرآتِها
تبدعُ في شق طرقٍ ملتويةٍ وسطَ
غبشِ الحقيقةِ في عينَيها
وأنا بحقيقتي الناصِّعةِ أتشظَّى في مرآتكَ
وتبقى أنتَ شاهدًا على سفكِ دمي، ودمَها.

***

للفراغِ مدًى تتكاثرُ فيه أحزانٌ تجرُّ وراءها نساءً يُلقِّمنَ الوحدةَ أثداءهنَّ؛ فتتحوَّلُ إلى شجرة لا تطرح اخضرارًا..
تقفُ في العراءِ كما الضَّوء



مرغمًا.. يُعاقِرُ خمرتَها
يستأنسُ بانعكاسِ لَهِ
على جَبينِها البارِدِ

***

المرأةُ الحرَّةُ طفرةٌ في زمنِ العبوديَّةِ
وكلُّ الخطوطِ البيانيَّةِ التي رسمَتها شفتاكَ على جسدِها
كانت أسلاكًا شائكةً انغرزتْ في عُنقِ أفكارِها
ولم تنتبه يومًا أنَّ جدرانَ عُزلتِها
تتأوَّهُ وتبكي بصمتٍ..
كلَّما مرَّرتْ أصابعَها الباردةَ على ندباتِها

على هامش النص:

– الهامشُ أدناه، سيتخطَّاهُ القاريُّ العاديُّ لأنَّهُ ليس معنيًّا بهِ.
– أغلبُ القصائدِ القصيرةِ جدًّا كُتِبَتْ لغايةٍ في نفسِ شاعِرٍ موهوبٍ استهدفَ بها قُرَّاءً يُجيدونَ التغزُّلَ بسيقانِها البضَّةِ.

صدام العبد الله
(سوريا)

أيُّها الموت

أيُّها الموت تعال بهيًّا
كبائع غزل البنات
اضحك عليَّ بلونك «البامبا"
وبِعني ضحكةً ملونة بليرتين.

***

أيُّها الموت
أنا فلاح
فأوهمني أنَّك صاحب محلجة
وأنَّ حنجرتي جرسٌ مكتنز
وروحي قطن
ثمَّ اقطفها بيدك المتشقِّقة.

***

أيُّها الموت
حدَّثوني عنك
فكذَّبتُ أقوالهم
وهل يعرف غيرُ مجرِّب؟
كنتَ تأتيهم على هيئة البراميل
فكن اليوم أنت ولا تتقمَّص الحديد
كن طريًّا كأيادي الأطفال وناعمًا كفرو الذِّئاب
ومرهفَ الحسِّ كشفرة نصلٍ
وامنحني طعنة الأصدقاء

***

أيُّها الموت
أنا شاعر
منحتُ جسدي لخلخلة أوزانك
وانكسار المعنى فيك
فتعال اليوم على هيئة قصيدة نثر

***

أيُّها الموت
مازلت على قائمة أصدقائي في الفيسبوك
ألا تذكر حين كتبت على جدارك أوَّل مرَّة؟
من وقتها وضوءُكَ أخضرُ في الدردشة
فأرسل لي صورتك الحقيقيَّة
ولا تستعمل حسابك الوهميِّ
لتوقعني في شراكك
فأنا لا أفهم التكنولوجيا
ولا أعرف كيفية التعامل مع الـ"هكرز"
تعال اليوم عبر البث المباشر

***

أيّها الموت
منذ أعوام وأنت تقتل المحاربين
وأنا أرثيهم وأكتب رسائل المواساة لحبيباتهم
فتعال نعقد صفقةً رابحة
أبيعك قصائدي
على أن تترك لي صوت أمِّي
وابتسامة أبي
وتأخذني إلى النهر حيث لعبتُ أوَّل مرَّة
ثمّ تمنحني غرقًا جميلًا يليق بفراتي أسمر

***

أيُّها الموت
يا بائع الزهور المتجوِّل في الحواري
امنح حبيبتي زهرةَ النسيان
ولا تُخِفْ عينيها الجميلتين
فهي صبيَّةٌ لم ترَ بعدُ من الحياة
إلا ما رأت ليلى من ابن الملوَّح
بعضَ القصائد
واحتراقَ يده في جمر الغضا
فكن حاتميًّا وامنحها وقتًا طويلًا
تنسج فيه كنزات غيابي

***

أيُّها الموت
إذا لم يكن لي منك بدٌّ
فهل تحفظ قصيدة المتنبِّي؟



عارف حمزة

(سوريا)

حدِّثيني أنتِ عن البحر

الذئابُ، أيضًا، من تأليف البحر
فلماذا أحدِّثك عن الحيتان وأسماك القرش
وسيكونُ مضجرًا كذلك قناديل البحر.
/
البحرُ لا يحضنكِ
البحرُ لا يجد الفرصة أن يراكِ
كي يغسلكِ.
/
بهذا العنف أنتِ تأكلين البحرَ
حتى لو غرقتُ الآنَ
وأنتِ تأكلينه كلَّهُ
سيكون مضجرًا
للمصطافين
وبائعي الصبّار الطازج
أن يذهبوا
لينقذوا غريقًا مثلي.
/
لماذا أحدّثكِ عن الرجال وكانوا من تأليفكِ.
ولماذا أحدّثك عن النساء
وأنت تطاردينهنّ
بعينين مغلقتين.
كما أنّني لن أحدّثك عن الأطفال وقد أضاعوا فتنتكِ
وقيّدوا وحوشكِ
في الغرفة
وتحت الأغطية
وبجانب الغسّالة الأوتوماتيك..
..
..
ولأنّه أصبح في بطنكِ
حدّثيني أنتِ
عن البحر.
/
ليسَ السرطان
ما يصنعُ النّدبة
تحت الثدي.

وإذا طُرقَ البابُ تفـزّين من السرير
كالمُطاردةِ في سرير عشيقها..
إنهُ الهجران.
/
أُضيِّعُ الكثير من الأشياء وأنا أفكرُ بكِ.
الأشياءُ
في النهاية
أجدها
وكلّما بحثتُ عنكِ
افتقدتكِ.
/
الطريقُ سريعة.
الحافلة سريعة.
وأنتِ دائمًا
تصلينَ ببطء.
/
من الانتظار
كسبتُ هذا الضباب الكثيف في عينيَّ
وتلك المرارةَ في القلب.
/
الديدانُ أيضًا أخرجَتْ رؤوسَها
النديّة والناعمة
ومن أعلى التلّة الصخريّة
المكشوفة للطيور
وبالرَّغم من الشمس الحارقة
بقيَتْ
تتفرّجُ
مخدّرة
وكسولة
على صنيعكِ بالبحر.
/
أحاولُ أن أحدّثكِ عن البحر.
أن ترأفي
به.

عائشة بريكات
(سوريا)

ألقِ نبوءتكَ وتوَكل

ولأن جدتي طاحونة يسكنها
التوّجس
وأمي هبة ريحٍ لا تؤمن بالخريف
فلم أرثْ منهماً
سوى القدرة على التلويح!

ولأنكَ كنت حفيفًا،
ولم تحضرْ
أضحيتَ تلطم الخدَّ
زفرات ساخنة
و كأنك عائدٌ لتوّكَ
من بقايا دخان!

منذ آخرَ صهيل لكَ
ادَّخرتُ كلّ رهاناتي
أسرجت صدر الخيبات
للفَلاة
وعلى وقع سنابك الصدق
بلا وجلٍ
خسرتكَ!

ولأنكَ تأتي كجذرٍ هرمٍ
فلتكتفي باحتراقٍ أخيرٍ
في الحيز الفاصلٍ ما بين
طقطقات أضلع الفأس
وأعذار الحطب في المدفأة!

حينما يُعربد وجهي، وظلكَ كسير
على مرايا تشهق ثمالة نداءاتي
على حواف لوحة مضمخة بالماء
فلا وقت لتضميد صداكَ
ألقِ نبوءتكَ
وتوَكل!

لا يطفو الحبر فوق الرماد
ولا يتنازع الغنائم.. رابح!

عبادة عثمان

(سوريا)

تقَمُّص

يومًا ما
ستنهض ذرَّاتُ الطَّلعِ صباحًا
تبحثُ عن مياسم مشرعةٍ
لا تشغلُها فكرة الثمرةِ
ولا غريزةَ البقاءِ

يومًا ما
ستنام الحديقةُ على صقيعها
حالمةً بأسرابِ الفراشاتِ وصريرِ الأراجيح
وقد لا تستيقظُ إلا بعد أن يأكلَ الشِّتاءُ وجهَها
يومًا ما
ستعرجُ أدعيةُ الأمهاتِ كجزيئات الماء متبخرةً
وقد لا تهطل إلا على شكل مطرٍ حامضيٍّ

يومًا ما
ستَرْتَبِكُ هرَّةٌ أمام دكان القصابة
بعد أن يرميَ عاشقٌ قلبَهُ على حافة الرَّصيفِ
–دعيني وشأني أيتها المضخَّة الحمراء اللَّعينة–

يومًا ما
ستمشي المدينةُ على جثثنا
تحرثُها خيولُ القَتَلَةِ
فيخرج الأسلاف من أجداثهم
ونتبادل النوبة معهم
ثم لا يعيشون ولا نموت

يومًا ما
سيكتبُ شاعرٌ في آخرِ الأرضِ قصيدتي هذه
ويقرؤها أصدقائي مترجمةً إلى العربيَّةِ وهم يشهقون
ويضعونَ إشاراتِ التعجبِ عند الختامِ

يومًا ما
سأكتبُ قصيدةَ شاعر في آخرِ الأرض
ثم أنساها في ملفات العمل
بين الدُّيون الآجلة والعقودِ غيرِ المنجزةِ

يومًا ما
سأقاوم البرد بالمزيدِ من التخفُّفِ في الثِّيابِ
ما فائدة العروق إن لم تصطخب في نهار شتائي
ومن أين لي أن أشعر بالدفء إن أظلمت ذرات كياني

يومًا ما
ستحترق الغابة
بعد أن يتعطَّل مشعرُ الحرارةِ
انفجرت عروقُها الخضراءُ لفرط ما اصطخبت
وحلَّقت فوق رأسها المشتعلِ أسرابُ الكناري
بأجنحتها المزينة
لم ندرك يومها لماذا ظلَّ عصفورُنا «الجزريُّ» يخبط قضبان القفص حتَّى مات
ولم ينجُ من الحزن يومها أحدٌ سواه

عبد الله الحريري
(سوريا)

من كنبة ضيقة ونافذة واسعة



مجددًا تصحو المدينة
كأنها لم تتقدم في السن
الباصات مصابة بالزهايمر
تنسى الوجوه.. وتذكر الوجهات
وأنا أكتفي بكنبة ضيقة ونافذة واسعة
وخوف من الزلازل لا يبارحني.
أمام سمفونية الرتابة والصدأ
كحنين إلى فرح سيأتي.. عدت للتدخين مجددًا
من استطاعوا هجر سجائرهم
كانوا قد عبروا البحر إلى ضفة آمنة
واستراحوا من هول فواتير التدفئة؛
الشتاء يعني أني سأدخن أكثر
وأسعل كل صباح كمدخنة
فكل شيء لم يأت.. لا يأتي أبدًا
هكذا أنتظر صيفًا جديدًا بأحلام مكررة.
الحزن أرشيف الفرح الغابر
في ازدحام المدينة الموسم
والحديقة الخائنة
حين تطوي المسافة وجهك خلف خطوط الطول
والعرض
وتغيبين كأن شيئًا لم يكن
فيصبح المقعد الخشبي شاهد زور
ولا تتدلى عناقيد شجرة الكون
لأقطف نجمة
أو يدنو قمر من سلمي
فأدهن بزيته لأضيء

حين على حافة أحلامهم يغط العشاق القدامى في
النوم
ولا يحلمون
أفتح عيني على ضباب وردي
فتطير القبلة مثل فراشة ليل عمياء
إلى قمر رقمي أخضر
فاسألي نجمة عن ليلها
وصبحًا عن نجمته
وأطلقي سربًا من الحكايات
في قبو صمتي
واصرخي في بهو الرخام
الذي أسميه قلبي
ليرقص الدم حين تهطلين
هائمًا باللحن والأغنية.
أقول للمارين بعتادهم تحت خيمة الحرب:
الحب كذبة
والأرض كذبة
أنت الحقيقة كلها
حين أعرف الحب من شغفي المدبلج
على شاشة صغيرة تضج بالحياة
كأنها الحياة
من إلكترون يتنقل بيننا كحمام زاجل
فأطوي المسافة والوقت في جيبي كمحفظة؛
من الكهرباء الخضراء.. كشجرة أحبك.
وحين أعرف الوطن في تكسير العالم الافتراضي
وأتحد بالجغرافيا والإسمنت
على هيئة بيت؛
من البيت الذي لا يخلو أحبك.
حين أدخل الحرب
حاملًا وجهك إعلانًا لوقف إطلاق النار
بين جبهتين
فيرفع الجنود بنادقهم
ويطلقون النار فرحًا بك؛
من الرصاصة التي تغني
والحرب التي لا موت فيها أحبك.
هناك يسبق الأبطال الحكايات
ويغير رواة السماء النهايات مجددًا
هكذا دواليك
كلما أحبك أكثر
أحبك لأني حزين.. ووحيد
فلا تطلبي مني القدوم هذا المساء
لأن الإقلاع عن الحزن حزن آخر
وحلق الذقن
والاستحمام
وانتقاء الملابس
غؤور في الوحدة حتى الهشاشة
دعيني أحبك من كنبة ضيقة ونافذة واسعة
خائفًا منك كأنك زلزال
بينما المقاهي تأكل العشاق وأحاديثهم
في شتاء إستنبول الخلاسي

عبير سليمان
(سوريا)

اقرأني على مهل

اقرأني على مهل،
اقرأني بصوت غزالٍ حديث الولادة
يمشي مرتجفًا على العشب لينهل من النبع.

واقرأني بنهم
بصوتِ عاشقٍ شجيٍّ قبل أن تغفو في المعنى كحوت العنبر..

لا ضير بأنني الكتاب الذي مزَّقتَ دفَّتيه في زحمة انشغالاتك
وتركتَه يتيمًا على الطاولة دون ملامح تذكِّر باسم الكاتب والعنوان،
المهم أن يحثَّك الشغف
فتحمل خيمتك وتمضي في قراءتي مثل غجريٍّ
تنام في صفحة لتستيقظ في أُخرى!

أريدُ أن أكون الصفحات التي تحرِّضك على الترحال
لاهثًا كي تبلغ آخر السيرة،
هكذا، حتى تقع عيناك على مفردة «النهاية»
فتحمل خيمتك وتقفل راجعًا إلى الفصل الأول
باحثًا عن اسمي وعنواني،

الاسم والعنوان تمزَّقا في زحمة الانشغالات،
لن أزعل إن منحتَني عنوانًا جديدًا على سبيل التخمين
وانتقيتَ لي اسمًا يروق مزاجك

مَن قال إننا الأغلفة البرَّاقة؟
من قال إننا دويُّ العناوين؟

أما تلك الأسماء المكتوبة بخطٍّ عريض
ليست نحن،
ولسنا سدنةَ ألقابنا؛
إنما نحن المسافة المُعبَّدة بالخطواتِ الجريحة
بين المقدِّمة والخاتمة،

اقرأني
كما لو أنَّ عبارة الإهداء تقصدك
أو أن الفهرست شيفرة الجنديِّ الوحيد الذي
فرَّ من الأسر بعد معركةٍ طويلةٍ وخاسرة
وهو، خلال هذا العد التنازليِّ المحموم
يُبرقُ للنجدة
ويختبئ في الورق.

فايز العباس

(سوريا)

من أوراق النبي يوسف

سبعٌ ستأكل ما احتوتْ كفاكَ من سبعٍ خلونَ وأنتَ
منتظرٌ فواتَ السجنِ
محتفلٌ بما خزَّنتَ من ألقِ السنابلِ في صداكْ

سبعٌ مضتْ
وأرى جفافَ الأرضِ ينهرُ نومَنا
يا مَن يشدُّ الحلمَ مِن جهةِ الهلاكْ

أنا لا أفسِّرُ هذه الرؤيا التي تنتابُني،
لكنني أجدُ النوارسَ تنثني عن ليلِكَ المعسولِ
بالآمالِ/
عن شجرِ اخضرارِكَ/
عن خطاكْ

أنا لا أفسِّرُ
غيرَ أن الصمتَ أطلقَ بوحَنا
–والصمتُ هدهدُنا الذي ينجو من التأويلِ حين
يلفُّنا–
مُذْ غاب هدهدُنا اشتعلْتَ كأننا حطبٌ لتنورٍ يعشّشُ
في رؤاكْ

لكأنني بكَ إذْ تصيحْ:
– مَن لي بشعبٍ ساخنٍ مثل الرغيفِ يحنُّ لي وأنا
ألوكُ ضلوعَهُ،
مَن لي بحُبٍّ مثلِ حبِ القمحِ للفلاحِ يغمرُ مهجتي إذ
لا يخافُ رعونتي؟!
والقمحُ يعشقُ قاتليه..
ويجيبُ هدهدُنا الجريحْ:
– من لي بتفسيرِ الخميرةِ؛ كيف تَجْمَعُ ما تكسِّرُه
الرّحى،
أو كيف تجعلُ ما يُدَقُّ مدينةً مهجورةً إلَّا من
الأحلامِ تصهلُ في مداكْ؟!

وأرى الطوائفَ تقتفي أثرَ الحمامِ/
تقدُّ ثوبَ الحبِّ مِن دُبُرٍ،
وقد تلقِيْه في بئرِ العراكْ.

سبعٌ كفافَ العيشِ نطعمُها،
فمَن –في محنةِ الجوعِ المُرابِطِ– سوف يكفلُ
عيشَنا،
ويلمُّنا حولَ المَواقِدِ واحدًا
يااااا قمحَنا مَن ذا سِواكْ؟

فريد ياغي
(سوريا)

مَنْ غيرُكِ الوَحْيُ

عانَقْتُ طيفكِ كَالمَحْرومِ مِنْ وَلَدِ
حَتَّى انْصَهَرْتُ
وَضَاعَتْ في العِنَاقِ يَدِيْ

وَكُنْتُ أُسْكَبُ،
لَمْ أَعْرِفْ
أَمَاءُ نَدًى هذا الّذي انسَكَبَتْ
فَحْوَاهُ
أَمْ جَسَدِيْ

كَالصَّخْرِ أمضي
وإذ ألقاكِ عن أرقٍ
أَجْري كَما النَّهرِ في مِعْرَاجِكِ
الأبديْ

ما زِلْتُ أَرْجُفُ كَالأحلامِ
يَحْمِلُهَا أَمْسٌ بَعِيدٌ مِنَ الدُّنيا
لألفِ غَدِ
كأنَّ سَبْعَ سَماواتٍ عليَّ هَوتْ
فَعُدتُ منْها..
ولمْ أنقُصْ
ولَمْ أَزِدِ

كَأنَّني مِثْلَ سَقْفٍ تَحْتَ أَرْجُلِهِ
وَظَلَّ في الجَوِّ مَحْمُولًا بِلا عَمَدِ

فَكُلَّما اصْطَكَّ مِنِّي في المَدى جَبَلٌ
مَدَّتْهُ سارِيَةُ الأَيَّامِ
بالسَّنَدِ

وَهَكذا كُنْتُ يَوْمَ الوصلِ
حينَ مَضَى قلبي وراءكِ
حتَّى ظاهِرِ البَلَدِ

***

يَومَ ارتجفتُ لِفَرْطِ المَاءِ في جَسَدِ
المعنى،
وَعُدتُ لَهُ نَهْرًا ولَمْ أردِ
وَكُنْتُ وَحْدَيَ أَمْضِي في شَوَاطِئِهِ
والروح لَمْ تَبْلُغِ التَّكليفَ
أو تَكَدِ..

لَوْ سَبَّحَ الرَّملُ
كَانَتْ أَوْرَقَتْ يَدُهُ
مِنْ بوحِ غيثكِ
حَتَّى فَاضَ بِالبَرَدِ

وَلَوْ تَمَالَكَ منْكِ الضَّوءُ غَايَتَهُ
لَمَا تَبَقَّى بِظِلِّ الأَرْضِ مِنْ أَحَدِ

***

وقُلتِ لي:
مثل ماذا؟!
قُلتِ مِثْلَ يَدِ
مُدَّتْ إلى الوَقْتِ حَتَّى عَادَ مِنْ أَمَدِ
مُدَّتْ إليَّ..
فَعَادَ الحُلْمُ مُخْتَلِبًا
مِنْ كُلِّ سَيْفٍ بِصَدرِ الأرضِ
مُغْتَمِدِ
مَنْ غَيرُكِ الوحيُ؟
كَمْ سَاعٍ إليْهِ مَضَى!
وَتَاهَ فِيْهِ
فَلَمْ يَذْهَبْ
وَلَمْ يَعُدِ

وَأنْتِ أَنْتِ يقين الروحِ
كم بحثتْ
عمّن يفوقكِ أَنْظاري وَلَمْ تَجِدِ

سَابَقْتِ شَمْسَكِ
حَتَّى فَاضَ أَوَّلُهَا
وَانجَابَ آخِرُهَا في كُلِّ مُفْتَئِدِ

وَقِيلَ:
إنَّكِ قَدْ أَدْلَجْتِ
فَانْقَشَعَتْ كُلُّ الغُيُومِ
سِوى غَيمٍ لِمُبْتَرِدِ

حَتَّى المَواطِرُ
إنْ مَا لامَسَتْ جِهَةً
مِنْ بوحِ عطرك ذَابَتْ فِي شَذَى
الرَّغَدِ



تَتلو شفاهكِ
وَالأنداءُ تَعْصِمُها
مِنْ كُلِّ مُقْتَرِبٍ مِنْها
وَمُبْتَعِدِ

***

نُفيتُ عَنْكِ خَليعَ المُلْكِ
مثل صَدًى
(أَغماتُه) البُعْدُ
فِي أَوْجَاعِ (مُعْتَمِدِ)

كَأنَّ بُعدَكِ عَنِّي
وَقْدُ مَجْمَرَةٍ تَنُزُّ دَمْعًا مِنَ النِّيرانِ
فِي كَبِديْ

مِثلَ السُّلافِ
دِماءُ العّينِ أَسْفَحُهَا
فَتُنْجِزُ الحُزَنَ وَعْدَ العَيْنِ بِالرَّمَدِ

أَرْسَلْتِ وَحْيَكِ بِيْ
فَارتَادَ مُجْتَزًّا
وَأَوْعَزَ المِزَقَ الوَلْهى أَنِ اتَّحِدي

فكانَ جسمي
يذوق الموتَ من ولهٍ
والروح كانتْ
تذوق الموتَ من حسدِ

محمد حاج بكري
(سوريا)

سيزيف

من نسلِ بعلٍ
كل ما فينا قيامته
عطاشٌ نحن مثل الأرض
نحن ترابها
ودموعنا نسجت رمال البيد
في طول الحجاز
عشتار لن تأتي
فَهذي الأرض صارت جنَّة
رغم الخراب
دماؤنا قد طهرت كل البقاع
وحرَّكت روحًا بأوردة السنابل.
وحصى الحقولِ
تنام فوق جذورنا
يا بعل ارجع
من غيابك واستعد عصر الأوائل
أحفادك الماضون في نهر الضياع
ونسلك المقطوع من شجر عتيق
ارجع إلينا من غيابك
جدنا
واترك على كل المفارق
ما يشير إلى الطريق

يولد السوري سيزيفًا ويكبر..
يجمع الأوطان في خُرج المآسي
ثم يمضي في سراب..
نحن يا سيزيف أبناء الخراب..
نحن موسومون بالموت المؤجل في رصاصات النحاس
نحن مرسومون بالشكل المهندس والقياس
نحن بالبيكار نرسم حولنا حدًّا
لنشرد في محيط الدائرة
وتشدنا الأيام للأخطاء شد العاهرة
موسومة بالنار..
أحلام الصغار وبالصديد
يا موطني
يا غيمة أضحت تسافر في البعيد
أنت انتظاري
في المنافي.. مثلما في مقلة الأطفال
تلمع فرحة..
وتضاء أغنية.. لأن هناك عيد
سلني عن البلد المغطى بالحشيشة والسعال
عن أمة سرجت خيول الجاهلية

بين شاشات الهواتف
في محرك بحثنا نلقاهم سرجوا الخيال
الموت تحت وسادتي
هرمٌ أنا..
لا شيء يشبهني
سوى
وجعي الذي أخفيه عني ربما
أعباء ذاكرتي التي قيدتها
هرم أنا..
النار عكازي ودربي من حصيد
هرم
أخيط سراب هذا الدرب حتى ينتهي
وأعيد ذاكرة الصغير إليَّ
نغمة جدتي
وحديثها عن ضبعة تتلقف الأطفال من باب البيوت
عن شيخ (رشي) حين يظهر فجأة في الليل
ترتجف القلوب له وينتفض الوريد
عن بعوة في التل يقلق صوتها
من نام في عرزاله ليلًا وحلق في أناه

عتمٌ على الشباك
في صمت الحقول.. على مشارف غابة الأحلام
يسدل ثوبه
والريح من خلف التلال تمر تدفع بالصقيع
فمن سيبصر دربه؟!
والغاب مسكون ببعض هدوئه.. كالأم حبلى
سوف يعرف طفلها
جوع الحياة.. وما يُخَبَّأ بعده..
كأس..
كأس لروحك حين تلتقط السماء
كأنها طير يسير على هداه..
كأس لعينيك التي ملأت حروف قصائدي
صورًا
فأدرك حرفها درب المتاه..
كأس بكفك يا نديم الوقت والأيام ياريح العدم
كأس لأنك لم تكن إلا كما قد شئت
حين أردت أن تبقى أقرَّ لك الإله..
كأس إليك وليس من كأس سواه..
الباب حلم الطفل في هذا الدمار

وفي انكسارات الأمل
العش يأكل ذكريات الطير لكن الصباح
يمد خيط شعاعه عبر المدى
فيفيق تسرقه الحياة على عجل
وأنا المسجى في حنيني جثة ينساب فيها الموت
أقرأ
لم أكن في الغار يومًا كي أجيد قراءة الأيام
لم أحظ بأي نبوءة
لكن هذا الشعر يولد من رحم..
أنا من رمال البحر من إبر الصنوبر من رياح النو
ممتزج
أنا لوحة للريح يكتبها الغبار على مياه صابها الهرج
أنا صرخة للّه في هذا المدى وانا البلاد وطينها اللزج
كأس..
كأس لهذي الأرض
لن يرث الرحيق بها سوى
من عاقروا خمر الكروم..
كأس لمن تركوا الديار
لأنهم حملوا غبار الموت فوق جبينهم
وتناثروا عدد النجوم
كأس لرواد الشوارع
حيث تنفصل الخطيئة عن طبيعتنا
ونكتب بالصدى وطنا يقوم
كأس لشيطان وشى يومًا بنا
فابتل من ماء الوشاية
واصفاه اللّه عنًّا
حيث حمَّله السعادة دائمًا
ودروبنا رصفت بأحجار الهموم
كأس يغير كل أقدار السماء
ويسكب الأحلام في اقداحنا
فنصير ماشئنا به
سنصير أرواحًا تحوم
كأس لأنك لم تكن إلا كما قد شئت.. حين أردت أن
تبقى
أقرَّ لك الإله..
كأس بكفك لا سواه..

محمد الجبوري
(سوريا)

للمرة الثانية هذا العام يداي في ورطة



ماذا تفعلين في المطار ولست معك؟
ما حاجتي ليدين خارج المطار؟
لم تجعلني صور الحقائب ثقيلًا إلى هذه الدرجة؟

أتصل بك
وأسكت؛
كم أنت قريبة مني رغم هذه المسافة/ كذبة
أشعر أنني سأراك اليوم/ كذبة
سأكون في انتظارك عندما تصلين/ كذبة

لأجل رائحتكِ الآن
لأشمَّ شعرك، ثيابك، باطن كفِّك، بين
أصابعك، عروق يدك النافرة، أنفاسك،
ضحكتك، دمك..
لأعانقك مثل نهر فقد عقله، لأتحسس
اشتهاء الماء على ظهرك.
لأذيب وجهي على عنقك،
لأمشي خلفك مثل قصيدة تركتْ رغبة
المعنى؛
أريد يدين صادقتين.

للمرة الثانية هذا العام؛ يداي تستلقيان تحت المخدة
لا تريدان الاستيقاظ.
ينزّ منهما دم الفشل؛ الفشل حتى في كتابة رجل
داخل المطار؛ يودِّع امرأة أو يستقبلها.

هاني نديم

(سوريا)

من كرَّاسة الدخان

الجميلة السمراء لم تنم منذ ثلاثة أيام
الجميلة السمراء لحظت هذا الصباح شامةً جديدةً
على ذراعها
الجميلة السمراء لم تتكلم منذ ثلاثة أيام
طيلة هذا الوقت كانت تفكر بمعنى اسمها
لم تفكر به قبل هذا
ثلاثون عامًا وهي لم تسمع اسمها بشكل جيد،
كانوا ينادونها: سمرة
منذ أيام، حينما عاد إليها الجندي بهوية زوجها
الميت على الجبهة.
قال لها بصوت جهوري واضح:
أنت السيدة سورية عبد الخالق سورية؟
الجميلة السمراء أطلقت اسمًا على شامتها الجديدة
ولكن قررت أن تدللها وتسميها بين الناس:
سمرة

***

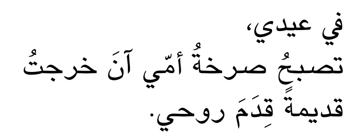
قال لصديقه: لا نحتاج شيئًا لنخرج من هذا الجحيم
جواز سفرٍ وطريق مختبئة تصلنا بمالمو..
في مالمو يقيم أدهم وسيعتني بنا. لا تقلق
في مالمو فتياتٌ شقرٌ، تحمرُّ كحبَّة الخوخ إن حدَّقت
لهنَّ بعينيك الخنجرين هاتين..
في مالمو الكثير من الرّزق والضمانات الاجتماعية
والسيارات التي تمشي بهدوء دون تظليل نوافذها..
ممدوح أخبرني وحلف لي بالخضر أن هنالك ماكينة
تقف أمامها فتناولك جواز سفر جديد. تخيل! جواز
سفر يأخذك إلى كل العالم دون طرق مخبأة
في مالمو مستقبلٌ جديدٌ ينتظرنا يا عليّ
لماذا لا ترد عليَّ يا عليّ
لونك الأزرق كجواز سفرك يقلقني..
لقد نسيت أن أخبرك أننا سنركب البحر
واللّه نسيت..

***

غدًا
سيروي الناجون قصص من قضوا بكثير من
الحنين والتواعظ
سيذكرون طبيب الأسنان الذي كان يعمل مغنيًا
للأعراس في القرى المجاورة
الدكتور برهان، مع انقطاع الأدوية عن البلد الأمين،
كان يخدِّر مرضاه بجرِّة «زلف» وكسرة «ميجانا"
ويبكي كلما قيل: "سوريا"
الدكتور برهان
مات على مفرق «جراجير» وهو عائدٌ من عرس
«طالب» على «رتيبة"
على دراجته الحمراء
غنى لهما
وقلع ضرس ضابط الإيقاع
وشرب كل الماء والسكر
ومات بلا سبب
..
غدًا
سيقولون
قتله حب البلاد
ألم تر أنه أوصى بدراجته للبلدية؟
وبعيادته لنازحين من مدينة مجاورة؟
وبـ«ذهب» خطبته الفاشلة
لشراء مخدِّرٍ إن وجد؟
مات برهان
وترك لنا
التأويل..
وبلادًا بلا مخدر
وأعراسًا كثيرةً على ضفاف الألم

نادين باخص
(سوريا)

عيد ميلادي



في عيدي،
تصبحُ صرخةُ أمّي آنَ خرجتُ
قديمةً قِدَمَ روحي.

ما أعتقَني!

أخرِج من صفِّ اللغة الفرنسية
معلِّقة عينيَّ في شاشة هاتفي.
ألمحُ الوقت وسط ضباب أفكاري.
خمس عشرة دقيقة شاغرة!
يا إلهي!

تُرى ماذا أفعل؟

الحرِّيَّة في حالتي: «أمّ لطفلين»
هي أن أفوزَ بدقائق خمس
لالتهام كيسٍ من رقائق البطاطا
فيما أشَاهدُ إحدى برامج (التوك شو) الصُّفر.

هي أن يقولَ لي زوجي
قبل أن يذهب لإحضارهما من المدرسة
في يوم استثنائيٍّ
أنهيتُ خلاله تنظيف وكتابة ما استطعت
ولا أحتاج أنْ أطبخَ فيه
لأنَّ في الثلاجة ما يكفي للغداء:
– معكِ ساعة لتفعلي ما يحلو لكِ،
عيشي حياتَك.

خمس عشرة دقيقة شاغرة!

أُسرعُ إلى المتجرِ القريب
لأشتري شيئًا خاصًّا.

سأحتفل بنفسي.

***

على عكس ما أحبُّ،
أجدُني أمام أنواع الشوكولا العديدة
أبحثُ بنهم عن واحدة بيضاء.



لا أفضِّل (الكرانش) أبدًا
لكن
فيما أتلذَّذ بذوبانها في فمي
وصلَتْني رسالة شهوتي:
«لعلَّ سنتكِ الجديدة تكون ببياضها!».

بعدَها
وعلى عادتي في كسْرِ الحلو بالمالح
سألتهم قطعة بيتزا
كمَن يلوكُ ذنوبَه.

في عيدي،
سأسمح لتأنيبِ ضميري
أنْ يموتَ لبرهةٍ
وسأتجاهل المرأة الشابَّة التي تقفُ
أمامَ محلِّ البيتزا
وتحملُ لوحةً صغيرةً
تسأل النقودَ
لتطعمَ أولادَها.

تبدو في مثل عمري
وترتدي معطفًا لا يقلُّ عن معطفي
وحذاؤها لامع.

كلَّ أسبوع حين أمرُّ من هنا،
أمتنعُ عن الأكل حين أراها.

آخذ طعامي،
وأدير لها ظهري.
***
عندما عدتُ إلى البيت
سألتني ابنتي:
– مَنْ سندعو إلى حفلة عيدكِ؟
صمَتْنا.
تعرفُ جنى ألَّا أحد
لذا
ها أنا أحتفلُ مع الحريرات.

وفائي ليلا
(سوريا)

مثل صفعة

ها أنا مثلك يا أبي
طبق الأصل
نتشابه
"حفر وتنزيل" كما تقول جدتي

لطالما تنكرت لي
لطالما تنصلت مني أمام أصدقائك
أنا لا أشبه أخوالي أبدًا كما قلت لتحط من شأني
ولست فاشلًا تمامًا كما كنت تلمح طوال الوقت
ولا أكسر الصحون
كما كنت تحذر أخوتي
كي يحتاطوا ويتنبهوا لي
وأيضًا
أنا لم أعد أتبول على جدار الحمام كما كنت تصرخ
من غرفتك البعيدة
وتسخر
"لا تشخ ع الحيط يا عرصا"

وما زلت أحاول محو كف الإهانة التي لطمتني به
«منور»
شقيقتك
ذات تنمر
صمتك الذي تواطأ
صمتك الذي ما زال يرن
مثل صفعة
ها أنا مثلك تمامًا
سوى أني أقل
سوى أني أقصر
سوى أني لم أتذوق الحياة مثلك
ولم أخبر النساء مثلك
ولم أجتح الآخرين مثلك
ولم أكن نجمًا مثلك
ولم احظَ بأولاد طيبين ينسون الإساءة مثلك
وزوجة تغفر لك طوال الوقت
رغم سحقها
مثلك
ها أنا أشبهك تمامًا يا أبي ولكن
بلا دور
ولا مكانة
ولا قيمة
ولم أكن يومًا أنا
كما كنت أنت
طوال الوقت



إسلام أبو شكير
(سوريا)

خداعٌ بصريٌّ

كانت أمام المرآة في غرفة النوم. لمسةٌ واحدةٌ أخيرة قبل أن تخرج. كانت قد أحكمت إغلاق الزرِّ الأخير في قميصها، وشدَّت حمَّالة صدرها إلى الأسفل قليلًا لتريح ثدييها بعد أن شعرت أنَّهما مضغوطان أكثر ممَّا يجب، ثمَّ عدَّلت الياقة، وأرجعت خصلة الشعر فوق جبينها، وبقيت الشفتان. خلل بسيط جدًّا، ويكاد يكون غير ملحوظ، في أحمر الشفاه. كانت على وشك إصلاحه، بإضافة طبقةٍ خفيفةٍ عند الشفة السفلى، في جزءٍ صغيرٍ منها، عند الوسط تحديدًا، حيث الامتلاء والنضجٍ والثقل. بدا لها اللون هنا في هذه النقطة الصغيرة الدقيقة باهتًا نوعًا ما، مقارنةً بما يحيط به. حرَّكت رأسها يمينًا ويسارًا مرَّتين أو ثلاثًا، وزمَّت شفتيها، ولعقتهما بطرف لسانها، ثمَّ مطَّت عنقها نحو المرآة، وقد ضيَّقت عينيها قليلًا. أرادت أن تتأكَّد من أنَّها ليست ضحيَّة خداعٍ بصريٍّ بسبب اختلاف درجة الإضاءة داخل الغرفَة، وأنَّ الخلل يكمن فعلًا في نقصٍ بسيطٍ في طبقة اللون. نقص لا ينفع معه مسحٌ الشفة بطرف الإصبع لمدِّ اللون وتوحيد درجته، بل لا بدَّ من تمرير قلم الحمرة فوقه لسدِّ الثغرة.

كانت على يقينٍ من أنَّ أحدًا لن ينتبه، ما لم يكن على مسافةٍ كافية، ويركِّز النظر على نحو شديد الدقَّة، الأمر الذي تستبعد حدوثه في مشوارها السريع هذا الصباح للتسوُّق، حيث لا يُحتَمل أن تلتقي بشخصٍ يعرفها أو تعرفه. ومع ذلك لم تشأ أن تتهاون بشأن هذا الخلل، طالما أنَّه صغيرٌ إلى هذا الحدِّ، ولا يحتاج التعامل معه إلى أكثر من لمسةٍ عابرة..

كانت قد رفعت الغطاء الذهبيِّ عن قلم الحمرة، وحرَّكت يدها به باتِّجاه شفتيها، عندما دوَّى ذلك الصوت..

***

عبرت الرصاصة النافذة المفتوحة، من فوق كتفها، واصطدمت بالمرآة. لم يكن الدويُّ وحده هو الذي جعلها تجفل، وتسقط قلم الحمرة من يدها. هنالك –خصوصًا– هذا الأزيز المرعب للرصاصة أثناء مرورها قريبًا منها. أزيز أو صفير. لعلَّه أقرب إلى الصوت الذي يصدر عن منشارٍ يمرُّ داخل الحديد، لكنَّه مكثَّفٌ، ومضغوطٌ، ومصقولٌ، وواخزٌ، بما يجعل تأثيره مضاعفًا عشرات المرَّات، لا سيَّما عندما لا يعود الحديد حديدًا، بل يصبح بطراوة اللحم الحيِّ وسخونته.

حطَّمت الرصاصة المرآة بطبيعة الحال. رأت شظاياها تتطاير في الهواء. لا تتطاير، بل تعوم على وجه الدقَّة. شظايا صغيرة أشبه بشرارات الجمر. تلتمع في الهواء جزءًا من الثانية، ثمَّ تنطفئ دون أن تخلِّف وراءها أيَّ أثر. وحده المشهد داخل المرآة ظلَّ متماسكًا وصلبًا، كما لو أنَّ قشرةً خفيفةً من زجاج شفَّافٍ هشٍّ تفصل بينه وبين الخارج هي التي

تحطَّمت، وبسقوطها اتَّصل العالمان، وشكَّلا عالمًا واحدًا متداخلًا دون أيِّ حواجز.
نظرت المرأة التي كانت خارج المرآة إلى شبيهتها التي كانت في الداخل. رأتها مستلقيةً على الأرض وسط بركة من الدم. دم يتدفَّق من ثقبٍ في الجبين على شكل نافورةٍ شديدة الغزارة رغم صغر الثقب. يسيل الدم ويتقدَّم، وهي واقفةٌ في مكانها مبهوتةً وعاجزة. ثمَّ انتبهت إلى أنَّه غمر قدميها. حملتها الغريزة التي تشمئزُّ من الدم مهدورًا بهذه الطريقة الرخيصة على التراجع نحو الوراء. ثمَّ شعرت بشيءٍ ينسحق تحت حذائها. ورغم كلِّ الارتباك الذي كانت فيه، والخوف، والذهول، وما يشبه غياب الوعي، فقد نظرت إلى الأسفل، وهي على يقينٍ، من طبيعة الصوت الذي صدر عن حذائها، أنَّها داست حشرةً ما. توقَّعت أن تكون خنفساء أو صرصارًا. ثمَّ سرعان ما عرفت أنّه قلم الحمرة الذي سقط من يدها قبل قليل وقد تحطَّم غلافه الخارجيِّ، وتحوَّلت المادَّة داخله إلى معجونٍ لا يختلف في درجة حمرته عن الدم.
أطلقت صرخةً، غير أنَّ حنجرتها، كما هو حال جميع أعضاء جسدها، كانت متشنِّجةً، مضغوطةً على ذاتها إلى الحدِّ الذي لم يسمح للصرخة بأن تخرج بشكلٍ طبيعيٍّ. بل إنَّها لم تكد تتجاوز حدود الشفتين، مخلِّفةً صوتًا أقرب إلى عواء حيوانٍ محتضر منه إلى الصراخ، ثمّ ارتدَّت إلى الداخل، مسبِّبةً لها إحساسًا فظيعًا بالألم.
كانت المرأة المصابة ما تزال حيَّةً، بدليل الاختلاجات العنيفة التي كانت تصدر عن جسدها الغارق بالدماء. وأشدُّ ما أثار الذعر في قلب المرأة الأخرى هو حركة الساقين. كانتا ترتفعان إلى الأعلى ثمّ تنخفضان، ومع كلِّ ارتفاعٍ وانخفاضٍ كان الثقب في جبينها يضخُّ كميّةً إضافيَّةً من الدم. خطر في ذهنها أنَّها لو ثبّتت الساقين فربَّما توقف النزف، وقد تتمكَّن من إنقاذها، لكنَّها لم تفعل. ظلَّت واقفة في مكانها ترقب الساقين وهما يواصلان صعودهما وهبوطهما، والدم يواصل تدفُّقه، والحياة تواصل تسرُّبها، والضوء الذي كان يشعُّ من العينين يواصل انطفاءه.. إلى أن انتهى كلُّ شيء..

***

أمام مرآة الحمَّام هذه المرَّة بعد أن تحطَّمت المرآة في غرفة نومها. مضى على الحادث أقلُّ من ساعة، ورغم قصر الوقت فقد استطاعت أن تنظِّف المكان جيِّدًا. لحسن الحظِّ، لم تحتج إلى جهدٍ كبيرٍ للتخلُّص من الجثَّة، فقد فاجأها جفافها السريع. خلال دقائق أصبحت مومياء بلا وزنٍ تقريبًا، وعندما حاولت نقلها أخذت تتفتَّت بين يديها. تحوَّلت إلى مجرَّد رمادٍ جمعته بالمكنسة، ثمَّ عبَّأته في كيس من البلاستيك، ورمت به في حاوية القمامة في الخارج.
أمام مرآة الحمَّام، لا لتصلح الخلل في أحمر الشفاه قبل أن تخرج للتسوُّق كما كانت تعتزم وحسب، بل لتتأكَّد أيضًا أنَّ الحادث لم يفسد شيئًا آخر في مظهرها.
نظرت جيِّدًا. فركت عينيها. قرَّبت وجهها. أبعدته. مسحت زجاج المرآة.. لكنَّ شيئًا من ذلك لم ينفع.. لم تر نفسها..
قدَّرت أنَّها متعبة، وأنَّ ما يجري معها أمام المرآة ليس إلا وهمًا بتأثير هذا التعب.
غادرت الحمَّام باتِّجاه غرفة النوم. وقفت عند النافذة المفتوحة تبحث عن جرعة هواءٍ نظيفٍ تعيد إليها صحوها المفقود. رأت جارتها في الشقَّة المقابلة تدخِّن سيجارةً على الشرفة. وكالعادة، لوَّحت لها بيدها. ثمَّ ألقت عليها التحيَّة. لكنَّ الجارة لم تردّ، بل تجاهلتها تمامًا، كأنَّها لا تراها أصلًا..
أغاظها هذا البرود منها. فكَّرت أن تدخل، غير أنَّها خشيت أن تفهم الجارة انسحابها هزيمةً مذلَّةً ألحقتها بها..
بقيت في مكانها عند النافذة المفتوحة. ظلَّت تراقب جارتها على الشرفة وهي تدخِّن. رأتها تلقي عدَّة نظرات نحوها..
– يا للوقاحة!
فكَّرت..
عندما انتهت الجارة من التدخين رمت بالعقب على الأرض. حرَّكت حذاءها فوقه مرَّتين أو ثلاثًا كما لو كانت تسحق خنفساء أو صرصارًا. ثمَّ ألقت نظرةً أخيرةً حزينةً نحو النافذة المفتوحة في الشقَّة المقابلة، واستدارت إلى الداخل..

حسان الجودي
(سوريا)

نصوص التحولات

1- النمر في السجادة

من السهل أن تضع النمر المرقط داخل اللوحة. وتختصر بذلك بعدًا من أبعاده الثلاثة. وهذا ليس مستحيلًا في الفيزياء. عليك أن تكون أنت أولًا ببعدين اثنين، أي أن تكون داخل اللوحة، ثم تقوم بشد النمر من رأسه حتى يدخل نحوك. تتابع السحب، ربما ساعات أو أيامًا أو دهرًا، من يدري؟ ثم تكتشف فجأة أن النمر صار سجين اللوحة مثلك تمامًا.

لم يفقد النمر توحشه، رغم أنه صار نحيفًا كالورقة. وأنت لم تفقد الأدرنالين، رغم تعطل غددك. عدوتَ مسرعًا، وتسلقتَ أول شجرة صادفتها. يتسلق النمر الشجرة أيضًا. ويقف أمامك على جذع ضخم. تلجأ إلى حيلة قديمة، تستخدم جسدك النحيف كمنشار، تقص به ذلك الجذع.

يشعر النمر بالخطر، فيتركك وحدك فوق الغصن. تواصل نشر الغصن لتصنع منه رمحًا تُردي النمر به. وسرعان ما يهوي بك الغصن فوق النمر تمامًا، وينغرس الرمح في صدريكما معًا.

وهكذا تنطبق صورتك على صورة الحيوان في ذلك الفضاء ذي البعدين. ولا تستطيعان الانفصال عن بعضكما بعضًا، إلا بعد شهور، حين تسكب المرأة ماء التنظيف على السجادة الفارسية ذات الرسوم الجميلة. فيسيل دمكما المتخثر، صباغًا أحمر، وتكتشف المرأة زيف سجادتها غالية الثمن.

2- هاشيمتو

هاشيمتو رجل مضحك، في غاية الطرافة. مطابق تمامًا لإيقاع اسمه الغريب الذي يوحي بسيرك يعمل فيه هاشيمتو كمهرج.

يرتدي هاشيمتو قلنسوة ملونة، وحذاءً مدبب الرأس بلون الشمندر، وصدرية كرقعة شطرنج.

يضع الأصباغ العشوائية على وجهه. يخرج إلى المتفرجين، ينفخ في بوقه فتخرج من البوق حبات الفوشار. ثم يخرج من جيوبه حمامتين تلاحقان حبوب الفوشار. ثم يجلس متربعًا في وسط المنصة صامتًا. بينما تملأ ضحكات الأطفال جنبات المكان. يقفز هاشيمتو، يصدر أصواتًا مضحكة من بطنه ومؤخرته. ثم يتسلق سلم حبال إلى أعلى ويخاطب المتفرجين:

- أنا هاشيمتو إله الضحك. من يريد الجنة عليه أن يروي بعض النكات. هل من راغبين؟

ترتفع أكف الأولاد، فيلمح هاشيمتو من بينها يد امرأة عجوز.

يدعوها هاشيمتو إلى الصعود إلى المنصة. فتصعد المرأة متثاقلة على عكازها. وتقف تحت سلم الحبال. يسود الصمت المكان. يحث هاشيمتو المرأة على رواية النكات. فتبدأ برواية نكتة عن رجلها الذي ذهب إلى الحرب ولم يعد، وكيف أنه كان يقرفص قرب الدجاجة بانتظار بيضتها. يضحك هاشيمتو بشدة، فيسقط عن سلم الحبال. بينما يسود

الصمت المكان.
يواصل هاشيمتو اللعب بحروف اسمه. فيجعل اسمه مرة تهاشيمو، ومرة شيموهوتا، ومرة اشيهوتامو. فيضحك الأطفال، وتنفجر بطونهم الصغيرة المحشوة بالكولا والشيبس. وتتناثر الأشلاء في المكان.
إنه هاشيمتو مضحك إلى حد مذهل! رائع بشكل يفوق الوصف! لديه مقدرة على إثارة المرح في كل مكان.
والفضل طبعًا في كل هذا ليس له وحده. بل للغة ذاتها. لأن هاشيمتو بالأصل هو مرض جدي يصيب الغدة الدرقية فيعطل وظائفها الحيوية.

3- نهاية قصة تراجيدية

كتبتُ نهايةً لقصة، لست متأكدًا من كتابتي للقصة. لقد نسيتُ فعلًا أن أكتب القصة! أما (النهاية) فقد طرقتْ بابي، ودخلت إلى غرفتي، وجلستْ على طرف السرير. أشعلتْ لفافةً وقالت:
- سأنتظركَ، ريثما تكتب تلك القصة فأتسلل إليها.
ثم طلبت مني السماح بالدخول إلى غرفة النوم لاستخدام أدوات زينة زوجتي.
قالت بغموض:
- سأذهبُ الليلة إلى موعد عاطفي مهم.
حدقتُ قليلًا في وجهها الشاحب، واستغربت كيف تخطط للمساء العاطفي دون علم مني. ربما تقصدُ نهايةُ قصتي أن أشاركها التخطيط، فأكتب مثلًا، كيف أن ذلك الشاعر وقع في حبها، فاستدرجها إلى سطح البناية البرجية، وأقام معها علاقة سريعة، لتلد بعدها ذلك الطفل البكّاء.
لا.. هذا لن يحدث، فنهاية قصتي سيدةٌ عجوز، تشبه إيفيلين زوجة هانك التسعيني، وقد زاراني قبل قليل ليحدثاني عن زيارتهما لدار رعاية المسنين، حيث يخططان لتمضية ما تبقى من العمر هناك.
أشعر بالوحدة وقد تركتني نهاية قصتي، لكنني أفكر وأستغرب في آن معًا، كيف تنجبُ نهاية قصتي طفلًا بهذه السرعة؟ ربما يجب أن أكتب قصة تتضمن التفاصيل الأخرى حول تلك العلاقة؟
بدا ذلك مستحيلًا، كيف أكتب نصًّا صنعته النهاية، وهل أستطيع إذا رغبت إجراء بعض التعديلات الضرورية؟ ربما سأجلس طويلًا في غرفتي بانتظار نهايةٍ جديدة لقصتي، مختلفةٍ جميلةٍ، وربما لن أحظى بها مطلقًا.
حسنًا.. عليَّ التحلي ببعض الشجاعة، واتخاذ القرار الأهم في حياتي. سأصعد إلى سطح تلك البناية، حيث يواصل الطفل الاحتجاج على خروجه إلى العالم، ثم سأقفز به إلى الفراغ السحيق اللذيذ الذي سبق لي صناعته من الفانيلا اللذيذة الكثيفة، حينها لن أشاهد نهاية قصتي في دار رعايةٍ للمسنين كما سيحدث غالبًا.

4- باي المقدس π

يتبع الصياد خيط دم متقطع. لقد أطلق سهمًا باتجاه الغزالة، وظن أنه قد أصابها. يمضي ساعات وهو يتعقب نقاط الدم، ويستغرب كيف أنها ما تزال طازجة لم تتخثر. يشعر أخيرًا بالإنهاك، ولا يلبث أن يستغرق في نوم مضطرب، يشاهد فيه تلك الغزالة الجميلة النادرة وهي تنزف من ساقها، وتبتعد كثيرًا حتى نهاية الصحراء.
هل كانت هي الصحراء، أم كانت هي الغابة؟ ولماذا تختلط عليه الأمور؟ أفاق من غفوته سريعًا، فلاحظ بقعة الدم التي تشكلت من جسده. ولاحظ ذلك السهم الذي استقر في ساقه.
يدرك حينها أنه كان يطارد خيط دمه، وأن الغزالة وهم صنعه عقله. يتساءل كيف أطلق السهم على نفسه إذًا؟
وكيف يلاحق خيط دمه والذي من المفروض أن يكون سابقًا له وليس لاحقًا؟
إنها أحجية! يقول له عقله، ويطلب منها حلها بسرعة قبل أن تشم الضباع رائحة الدم الشهية.
فكر بالأمر قليلًا، ووجد أن ما يفسر ذلك هو أنه يسير على محيط دائرة لا تتغير. وأن مكانه اللاحق على محيط تلك الدائرة هو مكان سابق له. واقتنع أنه أطلق سهمًا باتجاه الغزالة فأصابها، لكنه تلقى بالمقابل سهمًا في ساقه من صياد آخر.
يعود عقله إلى شكه، ويسأله عن الصياد الآخر،



فيقتنع أن الصياد الآخر موجود على محيط نفس الدائرة. ويسترسل في تحليله للأمر، فيقتنع أن هناك المئات من الصيادين الذين أصابوا الغزالات في غير مقتل، بينما أصابوا أيضًا سيقان بعضهم. يشعر بالخوف، بسبب تلك الهلاوس التي تتجسد أمامه. ثم يشعر بالرعب وقد لاحظ توافد قطيع الضباع نحو مكانه.

اقترب قائد القطيع من شجرة مجاورة لمكان الصياد، وانقض على جثة صياد آخر غارق في دمه. ثم تفرق باقي القطيع، وتوزعوا فيما بينهم جثثَ الصيادين المصابين في سيقانهم، وقد أعماهم مرض الغزالات. فلم يروا (باي) ذلك الثابت المقدس الذي لا يزال يشكل دوائر الموت للجميع.

5- السنجاب السحري

وضعتُ في نصي سنجابًا وأرنبًا. ثم تركتهما يلهوان بحرية في الأرجاء. وذهبتُ بنفسي إلى الغابة القريبة للتريض بعد يوم عمل شاق في تأليف الحكاية. وحين هممتُ بالعودة إلى منزلي، سقط السنجاب الأحمر أمامي بلا حراك من أعلى شجرة دلبٍ ضخمة أسرعتُ إليه وبادرته بالتنفس الاصطناعي، ثم عاودت الضغط بسبابتي الكبيرة على قلبه حتى رأيت قلبه الصغير وهو يبدأ بالخفقان. ثم تحرك مذعورًا وانقلب على بطنه وهرب من جديد. صرخت به:

– أرجوك توقفْ أيها السنجاب، ألستَ الأمير (فيلبه) أمير هذه الغابات؟

توقف السنجاب كما توقعتُ، واستدار نحوي ثم صاح:

– هل أنت مجنون؟ لستُ سنجابًا ولست أميرًا، أنا أرنبٌ غاضب ربما أعود إليك لأقضم إصبعك الذي أنقذني.

يبدو أن الأمور اختلطت عليَّ فعلًا، حتى ظننت هذا الأرنب أميرًا مسحورًا خرج من إحدى الحكايات.

ثم سألني الأرنب:

– هيه! أنت كاتبٌ بلا شك، لم لا تكتب عن معاناتي مع أهل القرية المجاورة؟

– تقصد قرية الحنين؟



– بالضبط. لديهم أشهى حديقة خضروات في العالم. جزر ضخم حلو المذاق ودرنات بطاطا سوداء، وكمأة وسلبين، وملفوف بنكهة الفواكه.

– ومن يمنعك عن الدخول إليها؟

– هه هه. حارس عملاق. أنت تشبهه تمامًا!

ذعرتُ بسبب كلام الأرنب، وقررتُ رواية الحكاية ثانية. وجعلتُ الأرنب هو الذي يسقط أمامي دون حراك. ثم حين وصلتُ إلى السطر الرابع، بدأتُ أعطيه قبلة الحياة، فبدأ قلبه بالخفقان، وتحول إلى سنجاب، وانقلب على بطنه وهرب مسرعًا لكنني صرخت به من جديد:

– توقفْ أيها السنجاب المسحور ألستَ (فيلبه) أمير الغابات؟

– نعم أنا هو بالذات. حسنًا، أنت تريد بلا شك معروفًا أرد به جميلك. هيا اطلبْ بسرعة، فأنا مشغول جدًا هذه الأيام.

– اجعلني فارغًا من الذكريات والأحلام!

6– صورةُ الأبيض والأسود

ولدتُ في عام 1961. وهناك اقتراح ناقشته قبل قليل مع مرشدي الروحي، هو يصر على أن أمي الفيتنامية حملتني في عام 1966 لتعبر بي النهر هربًا من القرية التي احتلها الغزاة. يُخرج لي مرشدي الكثير من الصور الفوتوغرافية والتي تُظهر عائلةً فيتنامية صغيرة تعبر النهر الطيني. يشير إلى أختي وإلى جدتي في الصورة. أمي كانت تضمني بشدة وفي ملامحها رعبٌ وإنهاك. أصر على أنها ليست أمي وأنني لست ذلك الطفل، يصر مرشدي على رأيه، ويطلب مني العودة الى مدينة دونغ هاي للبحث عن عائلتي. ثم يحدث كما في الروايات، أنني أشاهد تلك العائلة الفيتنامية في بعض الصور الحديثة لمدينتي السورية. ثم يحدث أنني ألوذ بالصمت، بينما يتظاهر مرشدي الروحي بالعمى ○

رأفت حكمت
(سوريا)

قصتان

1- خيّاط الموت

كان البابُ مُوارِبًا، حديديًّا صَدِئًا، يتناهى إلي مسمعكَ وأنت تقتربُ أكثر، صوتٌ من الدّاخلِ -أقصدُ مجموعةَ أصواتٍ- يمكنكَ إن ركَّزتَ في جملتها أن تميزَ صوتَ آلةٍ للخياطة، وفي العُمقِ، نقطةُ ماءٍ كل قليلٍ ترنُّ في أذنيكَ.
لقد اقتربتَ من الباب إلي الحدِّ الّذي يتيحُ لكَ رؤيةَ رجلٍ عجوزٍ في أقصي المكانِ، يجلسُ خلفَ الآلةِ إذ فجأةً يهدأ صوتُها ويصير صوتُ الماءِ سيد المشهد.
أنت مُثبّتٌ عينيكَ علي العجوزِ الخياطِ كيفَ يبري طرفَ الخيطِ الأحمرِ، يبلله باحترافٍ بين شفتيهِ المتهدلتين، ثمّ يمرّره عبر ثقوبٍ متلاحقةٍ في الآلةِ حتّي ثُقبِ الإبرةِ، وبعد ذلكَ بحركةٍ رشيقةٍ، يسحبهُ من خلالهِ، ليعودَ بعدَ قليلٍ صوتُ القماشِ حينَ تغزوه الإبرُ.
سيثيركَ أنّ الأكفانَ تُخاطُ بهذه الدّقةِ، مما سيدفعُ بكَ إلي الداخل، حيث بهوٌ واسعٌ جدًّا، رَطِبٌ كزنزانةٍ، في إحدي زواياه، ضوءٌ على كلِّ ما سبق، الخياطُ والماءُ.
كتاباتٌ علي الجدرانِ مختلفةٌ من حيث الصّياغةِ، لكنها تشيرُ جميعها إلي أن يدًا، سوف تُطفِئُ ضوءكَ.
كأن تقرأَ:
لولا أنَّ هناكَ خَيارٌ للموتِ بطريقةٍ أُخري غيرَ اليدِ اليمني، لكانَ يدًا يسري.
أو.. اليمني الّتي سوف تقتُلكَ، لن تردُّها اليسري.
وعلي ذلكَ قِسْ.
ستمشي باتِّجاهِ الضَّوءِ، وصوتُ الأشياءِ يعلو أكثرَ فأكثر، ثمَّ يرعبكَ الهدوءُ المباغتُ.. إذ إن العجوزَ خلف الآلةِ راحَ ينظر باتجاهِكَ فجأةً ويقولُ: لستُ أكبر منكَ، طالما لستُ الأكبرَ على الإطلاقِ. ولستُ وحيدًا..
ثمَّ يهوي بكفِّ يده علي قُماشِ الكفنِ الذي يخيطُهَا فوقَ الآلةِ، فينطفِئُ الضّوءُ، ويبقي الماءُ يرنُّ في أذنيكَ إلي الأبدْ

2- خرجَ، ولم أعُد

لذلك..
ومنذ ثمانيةِ أيامٍ تمامًا، رتَّبتُ زنزانة خاصَّةً بي، وقلتُ أُجرِّبُ -ولو لأَجلٍ غير مسمَّي- أن أكونَ سجَّانًا علي نفْسِي.
في البدايةِ، وتحديدًا بعد مرور ثلاثة أيام، تمكَّنتُ إلى حدّ كبيرٍ من الفصلِ بين مهمتي كسجَّانٍ قاسٍ ذي سطوةٍ، وبينَ رضوخٍ تمليهُ علي اللّعبةُ بين أربعةِ حيطانٍ كسجين.
وفعلًا، سارتِ الأمورُ علي سياقها المنشودِ تقريبًا، فربَّيتُ الخوفَ الّذي عَليَّ أن أحملَهُ في داخلي (كسجين) من السَّجَّان، حتَّي صارَ الخوفُ مدعاةً للتفكيرِ في قَتلِ نفسي..
وفي الوقت ذاتِهِ، كنتُ السَّجانَ الذي خارجَ الزِّنزانة، أذرعُ طوال اليوم أمام البابِ، جيئةً وذهابًا، متقصِّدًا قضَّ مضجعِ السَّجين القابعِ في الدَّاخل، بصوتِ المفاتيحِ والأصفادِ وهي تخشخشُ معلَّقةً علي خصري.
وكلَّ قليلٍ أطرقُ علي البابِ من الخارج بهراوةٍ أحملُهَا في يدي.
في اليوم الرَّابع تقريبًا، منتصف المدَّة، استيقظتُ كالعادةِ علي صراخِ السَّجان عبر فتحةٍ في البابِ، يحشرجُ: «انهض أيها الأحمق، تناولْ



طعامكَ وهيئ نفْسكَ لعشرِ دقائق تقضي خلالها حاجتكَ وترجع إلى وكرك».

ثمَّ يبصق من الفتحة نفسها ويغلقها كمن يغلقُ سحَّابَ بنطاله.

فعلتُ كما أمَرَني، تجاهلتُ البُصاقَ علي البلاط، وقضيتُ النَّهار في إطعامِ الخوفِ الذي في داخلي، وتدريبه لمهمةٍ باتت قريبَةً جدًّا.

وكذلكَ في اليومين الخامسِ والسَّادس، تكرَّرتْ نفس الأشياءِ، وصار الخوفُ أكبرَ من أن يظلَّ في داخلي، فقمتُ بإخراجه وإخفائه تحتَ السَّرير.

البارحةَ، كنتُ أنا السَّجَّان، وبعدَ أن بصقتُ للمرّةِ السَّابعةِ من فتحة البابِ، نسيتُ أن أغلقها كما أفعلُ عادةً بعد أن أُقدِّم للسَّجينِ طعامه.

ورحتُ أخشخشُ بالأصفادِ متعمِّدًا ترهيبَه، أنَّ هنا أمام البابِ سجَّانًا لا يكلُّ ولنْ يملَّ.

لكنَّ السَّجينَ لم يخرج لقضاءِ حاجتهِ كما يفعل عادةً، بل ولم أسمعُهُ يردُّ علي الشِّتيمة حين قلتُ له: «أيها الأحمق»، بشتيمة: «لا أحمقَ غيرُك!».

رابَني ذاكَ الهدوء في الدَّاخل، فاقتربتُ من البابِ وألقيتُ نظرةً عبر الفتحةِ، بكلِّ حذر، فلم أجدْ أحدًا، فقط سريرٌ فارغٌ، لا يشي إطلاقًا أنَّ سجينًا كانَ ينامُ عليه.

جُلتُ بنظري في أرجاءِ الزِّنزانةِ، بينما أُديرُ المُفتاحَ في قفلِ البابِ لأدخلَ وأتأكَّدَ أنَّ اللُّعبةَ قد انتهت. لكنَّني ما إن دخلتُ ضعتُ، واختلطَ عليَّ بابُ الزِّنزانةِ بين الخارجِ والدَّاخل.

وها أنا ذا منذ ثمانيةِ أيام، أجلسُ على حافَّة السَّريرِ محاوِلًا أن أتذكَّر: مَن منَّا الذي أكلهُ الخوفُ!!

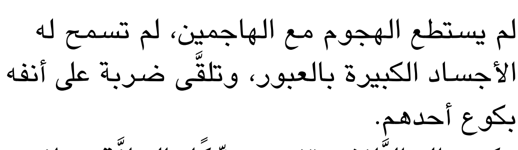


سوزان الصعبي

(سوريا)

سندس





لم يستطع الهجوم مع الهاجمين، لم تسمح له الأجساد الكبيرة بالعبور، وتلقَّى ضربة على أنفه بكوع أحدهم.
ركض إلى النَّافذة، قفز متمسِّكًا بالحافَّة، وظفر أخيرًا بالمقعد.
وحده من كان يضحك من بين الجموع الغاضبة وهو يمدُّ ذراعيه في الهواء ليحمل أخته الصَّغيرة ويُجلسها في حضنه غير عابئ بصراخ السَّائق: لا تصعدوا هكذا يا شياطين.. والبنتُ كفَّت عن مناداته بأعلى صوتها: مجد مجد.. ارفعني.. ثم وبلمحة خاطفة كان الأخ الأوسط قد نجح في القفز والجلوس معهما بعد أن رمى كيسًا كبيرًا متَّسخًا قرب أخيه، فيما الرِّجال والنِّساء المتلاطمون الصَّاعدون إلى الحافلة ظلُّوا يتبادلون الشَّتائم، ومن يجد كرسيًّا فارغًا يصمت تمامًا بل ويبتسم.
بمشقَّة بالغة، وبمساعدة رجل أشفقَ عليَّ تمكَّنتُ من الرُّكوب.
انطلقت الحافلة تحمل أجسادًا متعبة. هدأ الجميع بعد أن جمعوا الأجور ودفعوها للسَّائق. وحدها (سندس) من ظلَّت تحكي وتشاكس بل وتضرب مجد، أمَّا أنا فقد تلقَّيتُ ضربات قدميها اللَّتين لم تتوقَّفَا عن الاهتزاز.

احتلَّ الأطفال الثَّلاثة مقعدًا واحدًا قرب النَّافذة المفتوحة، أكبرهم لا يزيد عمره على اثني عشر عامًا، أما سندس التي عرفتُ اسمها لكثرة ما وبَّخها مجد، فقد كانت تتنقَّل بين حضني أخويها باستمرار، تارة تتظاهر بالنَّوم، وتارة تحرِّر يديها لتطيرا في الهواء المنعش، فيأمرها السَّائق بإدخالهما، ويجبرها مجد على الهدوء، فتبكي أو تفتعل البكاء، ويدير الرَّجل الذي يحتلُّ المقعد الأماميَّ رأسه إليهم، يقول بلطف: اجلسي واسكتي. فتسكت الصَّغيرة السَّمراء المحترقة. تنتبه بعد ثوان إلى سيارة مسرعة، تشير بيدها إليها وتقلِّد صوت محرِّكها، تلتفت امرأة مسنَّة إلى الوراء، تؤنِّب الأطفال بصوتها المرتجف: اهدؤوا قليلًا.. تهدأ سندس، يضمُّها ماجد النَّائم طوال الطريق، وتلهو بشعرها الغجريِّ.

– يعجبني شَعركِ يا سندس.. تغزَّلتُ بها، أدرتُ وجهي عنها للحظات، فوقفت في مواجهتي تتغنَّج، ولم تبتعد إلا حين قرصتُ خدَّها بنعومة.

ألقى ماجد برأسه على كتف مجد، لحظات قليلة وحطَّ رأس مجد على رأس أخيه، ناما بعمق وكأنَّهما في فراش وثير، استكانت سندس ولم تنم، تسلَّت بالنَّظر إليَّ، تفحَّصتني من رأسي حتى حذائي، تبتسم لي حينًا وتكشِّر حينًا وكأنَّ شيئًا ما لا يعجبها، ربما سترتي أو تسريحة شعري. معكِ حقٌّ أيتها الطِّفلة المشاكسة، فهناك شيء ما لا يعجبنا في هذا العالم الفوضويِّ والصَّامت.

أنهت سندس جولتها البصريَّة عليَّ، رفعت يدها إلى شعر أخيها تعبث به، هزَّت كتف مجد: أريد مائة ليرة.

فتح الصبيُّ عينيه، طمر رأسها في حضن ماجد، ثارت عاصفة من كلِّ خلاياها أيقظت الغافين في الحافلة، صارت تضرب أخويها وتزعق. والرَّجل الذي إلى يميني زمجر: «أغلقي فمكِ، العمى».. لكنَّها تحوَّلت إلى مدٍّ يصعب إيقافه، حتى أنَّها أخرجت قدميها من النَّافذة وكأنَّ لحظة الطَّيران قد حانت. معظم الرُّكاب تأفَّفوا وشتموا الحياة والعمل والحافلات والأطفال والفقر. امرأة في الصَّف الأماميِّ ظلَّت تحضن طفلها النَّظيف برقَّة، بينما أنا أكلِّم سندس بشيء من الحنان: يا حلوة عيب اهدئي.

لم يكن بحيلة مجد إلا أن يصفعها ويثبِّتها بقوة ويصرخ بها: اخرسي، ستعطيكِ أمِّي في البيت ما تريدين..

حمدتُ اللّه أن لهم أمًّا وستعطيهم ما يريدون.

أكملت سندس غاضبة ومختالة: بعتُ اليوم أكثر منكما..

الآن عرفتُ القصَّة كاملة. تبدَّلت مشاعري المتناقضة إلى حزن كبير بعد أن كانت مزيجًا من غضب وانزعاج ووو تقزُّز. نعم كنت أشعر بالتقزُّز من ملابسهم المتَّسخة وأظافرهم الطَّويلة التي عشَّش بداخلها تعب أيام طويلة سوداء في الشوارع.

– نامي قليلًا ونصل.. أدنى ماجد رأسها من صدره.

– أنا جائعة.. اشتكت، استكانت وأغمضت عينيها.

بحثتُ في حقيبتي عن شيء أقدِّمه لها، شعرتُ بفرح كبير حين عثرتُ على قطعة بسكويت، لكنَّها رفضتها.

لم أكن أعرف أنها لا تملك سواه!

الطَّريق الطَّويل من منتصف المدينة حتى البلدة التي أسكن فيها كان مسلِّيًا هذا المساء، إذ لم تنسَ سندس أن تغنِّي قليلًا قبل أن تغفو.

حين وصلنا إلى مدخل البلدة أفاق مجد من نومه وهزَّ أخويه، فتحت سندس عينيها وابتسمت، ثم وقفت وقبَّلتُ خدَّيهما.

قبل أن ينزلوا من الحافلة أخرجتْ سندس علبة بسكويت وسألتني: هل تشتري منِّي؟

ناولتُها المال، ولوَّحتْ لي مودِّعة.

في الليل حين انزلقتُ إلى فراشي لمحتُ الأطفال الثَّلاثة ينامون متلاصقين، وسندس الغارقة في أعمق نوم تتنقَّل بين أمِّها وبين أخويها، قد تضرب هذا وقد تسبح فوق ذاك.

صباحًا وحين التفُّوا حول مائدة الفطور تبادلوا قصَّ ما رأوه في نومهم.

أحلامهم كما أثوابهم الرماديّة تشابهت.

سندس التي كانت تحبُّ البسكويت قامت باتجاه الصَّناديق وركلتها.

عدنان كزارة

(سوريا)

الباحث عن أبيه

أحسَّ لسعات البرد في الصباح الباكر، أيقظ البرد ذكرى والده الشيخ في وقت هجعت أحداث الأمس في أعماق لا وعيه مجرة من الخيال. من الغريب ألا يذكر الشيخ إلا في الجو البارد كأحشاء القبور يتلمس الدفء في كلماته، يحفظها عن ظهر قلب كتميمة. كان يرتل القرآن بصوتٍ يسربله الأسى وتقطعه شهقات بكاء، لم يطل سحر الصوت إلا ريثما تجلى الشيخ في ساحة الرؤيا بكامل قامته الكبيرة يمشى الهوينى في جنة عرضها كعرض السماء والأرض، كان يرتدي ثوبًا أبيض وتحيط براسه عمامة خضراء. دمعت عينا الفتى بصدق لأول مرة وهو ما لم يفعله ظهر هذا اليوم حين وارى الشيخ في القبر، وأهال على جثمانه التراب، كانت دموعه التي سفحها رياءً لإرضاء غرور الفضوليين من أقاربه الذين راهنوا على جزعه يوم وفاة والده، وتوقعوا أن تقصم المأساة ظهره، أو تفقده توازنه.

كانوا على علم بما أنفق الشيخ حتى سوَّاه رجلًا، رهن من أجل تعليمه البيت الكبير في الحارة القديمة، ثم باعه لما استغلق الرهن. قيل إن البيت ميراث الشيخ من آبائه وأجداده ومرقد عظامهم، وقيل إنه مذ باعه نجمت في صدره قرحة ما زالت تطلبه بثأرهم حتى قتلته.

قال لفتاته ليلة دفن والده: خانني معي اليوم في المقبرة، خذلني في أحوج الأوقات إليه؛ فأعينيني على البكاء، أريد أن أسفح نفسي نهر دموع. استسلمت لغواية الأحزان في سرها العميق وتعرت كوردة تستقبل شعاع الشمس مطلع النهار، ثم غرست جذورها فيه وامتصت رحيقه حتى تركته بلا دموع.

تجمع حشدٌ كبيرٌ في موكب جنازة الشيخ، طافت الجنازة في الحارة القديمة من أقصاها إلى أقصاها، تلبثت قليلًا عند البيت الكبير، قال العارفون: إنهم سمعوا لها أنينًا كحنين الإبل، ورأوا أشباحًا لموتى من العائلة يسلِّمون على الجنازةِ تسليم الوداع.

بكى الفقيد خلقٌ كثيرٌ، كان لكلٍّ أسبابه في البكاء، أما هو فلم تعرف الأسباب التي جعلت دموعه في المقبرة كدموع التماسيح. شرد ذهنه إلى فتاته، ودَّ أن تكون بجانبه في هذا المحشر الرهيب: «ليتها هنا، إنها تعشق الأحزان، وتبكي كما لا تبكي قبيلة بأسرها». قالت لي يومًا: «الدمع يرمم نفسي؛ فأرى جحيم دنياي كأنها نعيم آخرتي». سأحدثها الليلة عن طقوس الدفن، عن دمعي الخائن عن أقاربي الفضوليين، عن الخوف من الموت الذي رأيته في وجوه المعزين، ربما لن أروي غليلها لكنني على الأقل سأريح نفسي.

أحس بطاقةٍ كبيرةٍ وهو يتلقى جثمان الشيخ إلى القبر، كان من المفروض أن يحاذر حتى يوسده التراب برفق، انزلقت الجثة بغتةً من يديه، وأحدث ارتطامها بقاع القبرِ صوتًا يشبه قرع ناقوس، لم ينتبه أحد ممن تحلَّق حول حفرةِ القبر، فمثل هذا الصوت غريب في مقبرة، ولكن الترتيل الجماعي لسورة ياسين أصم آذانهم، فلم يلقوا الأسماع وهم شهود. ظهرت بقعةٌ حمراء في الكفن الأبيض من جهة الرأس، تفشت كنقطة حبر في ورق نشاف، انتابه فزع شديد، وكاد يسقط من طوله لولا يدٌ مجهولة انتشلته بقوة:

– هل جننت؟ لم فعلت هذا؟

– أفلتت الجثة من يدي، هوت رغمًا عني.

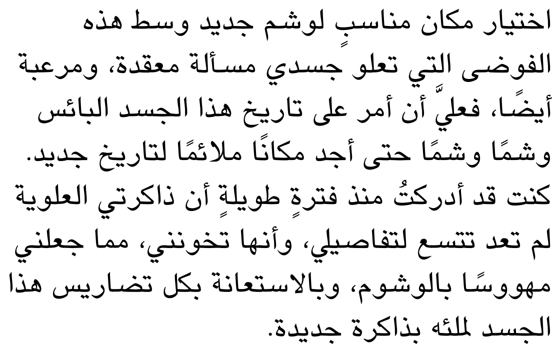
– كذَّاب، رأيتك بنفسي ترمي الجثة، ظننتَ أن لا أحد يراك، فانتهزتَ الفرصة لتحطم الرأس المملوء

غضبًا عليك.
– حرامٌ عليك، إنه أبي.
– ربَّما!
– ماذا تعني بـ(ربما)
– أعني: ربما لست من أهله، ربما كنت عملًا غير صالح.
فتح فمه ليحتجَّ، ألقمته فتاته ثديها، مصه بنهم، ثم استسلم لخدرٍ لذيذٍ بعيدًا عن ذكرى المقبرة. ربما دفء الحليب يخفف شيئًا من صقيع الذاكرة.
في صباح يوم وفاة الشيخ كان الأهل منهمكين في تجهيز الجثة، بحثوا عنه، قالوا: يجب أن يصب الطاسة الأولى على جسد المرحوم، إنه بكره. حين يئسوا من العثور عليه انهالت طاسات الماء الحار على الجسد العاري، فأحالت شحوبه إلى لون الورد. قال المغسل: سبحان اللّه! لم أر جسدًا حيًّا لميت كهذا قط. علق شيخ طريقته: طوبى له ضيفًا عزيزًا على مولاه، عجِّلوا غسله وتكفينه، إنهم في الملأ الأعلى ينتظرونه ليرفعوه إلى مقامه.
اصطفت أسرة الشيخ أمام القبر تتلقى التعازي، كانت الشمس حارة حد اللهيب، وقد بلغت القلوب الحناجر، فاحت روائح كريهة من الأجساد زكمت الأنوف، ترنح بعضهم، واحتمى آخرون من الحر بظلال القبور. مر المعزون يصافحونه واحدًا واحدًا، يداه مبتلتان، والعرق يغسله من مفرق رأسه حتى أخمص قدميه. بحث عن فتاته في وجوههم رآها تنزف من عيونهم وقد استحالت وهم يبكون إلى دمعٍ سخين. شعر بالخزي، ثم تبسم ببلاهة في وجه أحد المعزين حين قال له: «عظم اللّه أجركم»، همس أخوه الأصغر في أذنه: قل: «شكر اللّه سعيكم»، ضحك لهذه اللفتة المسرحية، ثم كرر البسمة البلهاء نكايةً بأخيه. وكزه أخوه في خصره؛ فندت عنه صرخةٌ أثارت فضول الناس. قال أحدهم: «مسكين، لم يحتمل الصدمة»، قال آخر: «مسَّه طائف من الجن»، قال حارس المقبرة العجوز وهو يبصق: «أقسم باللّه إنه ليس ابن أبيه».
مع بزوغ صباح اليوم التالي توجه إلى المقبرة، كانت الشمس تمدد رجليها عند قبر المرحوم، فاجأ الحارس بدقات عنيفةٍ على باب بيته، فتح العجوز الباب بعد تلبث قلق، خيل إليه أنه أمام إبليس مجسدًا، أطلق صيحة فزع، وهم بإغلاق الباب، لكنه عاجله بدفعةٍ عنيفة:
كيف عرفت أنني لست ابن أبي؟
من أنت؟ أنا لا أعرفك!
بل تعرفني، سمعتك اليوم في المقبرة تقسم بأني لست ابن أبي.
كانت الثعابين تطل من رأس الفتى وعينية، فأيقن العجوز باستحالة المقاومة، استعاد رباطة جأشه، ثم قال بنبرةٍ واثقةٍ: نعم، أنت لست من ولد الشيخ، تصرفاتك في المقبرة قالت ذلك، نظرتُ في وجهك فلم أر نور المرحوم في عينيك، أنا أعرف المرحوم، وأعرف أبناءه من عيونهم، عيناك مختلفتان لا يبرق فيهما خيال، ليغفر اللّه لي إن كنت قد ظلمتك.
نظر مليًا في وجه العجوز، ثم راح يقهقه بشكلٍ مخيفٍ. رددت المقبرة أصداء ضحكاته المجنونة، وهو يتوغل فيها. لم يبذل جهدًا كبيرًا في التعرف إلى القبر، كان ترابه لا يزال نديا وقد تناثرت فوقه زهور ذكية الرائحة، عندما ركع على ركبتيه عند القبر، بسط ذراعيه على التراب، وجعل يشمه بقوةٍ كأنما يريد له أن ينفذ في مسام جسده، ثم صرخ فجأةً: « أستحلفك باللّه أيها الجليل، ألست ولدك؟! لم يسمع إلا حفيف الشجر المنتصب كأشباح سوداء، بكى بكاءً كانت تتوق إليه نفسه، وظل ينادي، ويبكي حتى أيقظ سكان القبور، قال بعضهم:» تبًا لهؤلاء الأحياء يأبون إلا أن يفسدوا علينا نومنا الهانئ»، وقال آخر:» دعوه يبكي، إنها مسألةٌ عائليةٌ» قال حكيمٌ منهم:» لو ذاق حلاوة الخيال، لعرف أباه»
أقبل العجوز يحمل فأسًا كبيرةً، كان لديه إحساس قوي بأنه سيرى الفتى عند قبر الشيخ. شرع يحفر جوار القبر حفرةً عذراء لا تشبه الحفر، وبين الحين والآخر يختلس النظر إليه فيطمئن أنه خائر القوى، منطفئ النفس. حين انتهى من عمله اقترب منه، لمس رقبته بيدٍ حانيةٍ، استجاب الفتى للمسته بخضوع، ثم تبعه إلى الحفرة دون تردد، ساعده العجوز على الاستلقاء فيها، ثم راح يهيل فوق جسده التراب، قبل أن يغمر وجهه، ويحجب عنه النور إلى الأبد قبله بين عينيه وقال:» ما عدت الآن بحاجة لمعرفة أبيك، ما عدت اليوم بحاجةٍ إلى معرفة أبيك»

غفران طحان

(سوريا)

مكانٌ لوشمٍ أخير



اختيار مكان مناسبٍ لوشم جديد وسط هذه الفوضى التي تعلو جسدي مسألة معقدة، ومرعبة أيضًا، فعليَّ أن أمر على تاريخ هذا الجسد البائس وشمًا وشمًا حتى أجد مكانًا ملائمًا لتاريخ جديد.
كنت قد أدركتُ منذ فترةٍ طويلةٍ أن ذاكرتي العلوية لم تعد تتسع لتفاصيلي، وأنها تخونني، مما جعلني مهووسًا بالوشوم، وبالاستعانة بكل تضاريس هذا الجسد لملئه بذاكرة جديدة.
بدأ الأمر عندما قابلت حبيبتي الأولى في أحد الفنادق، ورحت أتحدث إليها بشكلٍ عاديٍّ، متجاوزًا رعشة الحب في بداياته، وتفاصيل الرهبة التي تسبق البوح.
كنت أستغرب جرأتي على مداعبة خدها، ومس رقبتها، بل إنني قبلتها أيضًا، كانت تصرفاتي العفوية، والتي تقابلها حبيبتي بهدوء وانسجام، تجعلني ملتاثًا رغم الشغف الذي راح يتدفق من تفاصيل جسدي الذي بدا متواطئًا مع المشهد.
ما اكتشفته من خلال حديثنا الذي رحت أقوده بذكاء، أننا نلتقي منذ ما يقارب الشهرين، وأنني بحت لها بحبي بطريقة مبتكرة، حيث كنت أدلِّي رأسي من سيارة مسرعة، وأمد لها وردة صارخًا "أحبك!"، ضحكت من المفاجأة، أقصد من الذكرى، حسب ما أكدته حبيبتي، وبيني وبيني قلت عن آلية اعترافي بالحب: "طريقة غبية وليست مبتكرة".
لم أذكر أيًّا من تلك التفاصيل، الدليل الوحيد على صدق ما روته لي هو أنني حقًّا أحببتها، بل إنني أذوب شوقًا إليها، غير أنني لا أذكر متى وأين وكيف حدث كل ذلك؟!
رأيت وشمًا على شكل صبارة صغيرةٍ على ذراعها، وسألتها عنه، فأجابت: كم مرة سألتني؟ فقلت



بذكاء أيضًا: أحب أن أسمع إجابتك الجميلة، ضحكت بدلال وقالت: الصبارة تذكرني بضرورة شرب الكثير من الماء للحفاظ على نضارة بشرتي. أعجبتني الفكرة، وقبَّلتُ الوشم مرات، ثم احتضنتها. ومن يومها قررت أن أستخدم جسدي في حفظ الأشياء بدلًا من ذاكرتي الهرمة.

ذهبتُ إلى أحد الفنانين المختصين بالوشوم، وقلت له: أريدُ وشمًا يدلُّ على أنني ارتكبت حماقة ما لأعترف لأنثى بحبي، ووشمًا آخر يذكرني بتاريخ حبي لها، ووشمًا مرئيًّا بالنسبة لي يرشدني إلى طريقة اكتشافي لذاكرة الوشم.

حسنًا تفاصيل كثيرة سقطت من ذاكرة الوشم أيضًا، خصوصًا تلك المتعلقة بتركي لحبيبتي الأولى، يبدو أنني كنت أرفض أن أتذكر.

حبيبتي الثانية اقترحتْ أن نرسم معًا وشمين على شكل زرافة -كونها حيوانها المفضل- على الرقبة من الخلف كدليل على حبنا، كانت تمتلك رقبة طويلة وفاتنة، زادت الزرافة من فتنتها، غير أن زرافتي بدت مشوَّهةً فلم تستوعبها رقبتي القصيرة! أذكر أنها ضحكت عندما رأتها، فطلبت من الواشم في نفس اللحظة، أن ينسخ ضحكتها على صدري، ولما رأت تلك الضحكة حبيبتي الثالثة، وقد كانت كثيرة الغيرة، رفضت أن تكمل علاقة الحب التي كنَّا منهمكين فيها، وتركتني في حالة سيئة وحدي على السرير، فثبت تركها لي وشمًا بنبضٍ لاهث حزين أسفل بطني.

وهكذا صار جسدي ذاكرتي الجديدة. أما ما كان يزيد من تعلقي بها فهو أن ذاكرتي العلوية الغبية كانت تستجيب لذاكرة الجسد، وترسم لي الأحداث الخاصة بالوشم بمجرد مرور أصابعي عليه!

لم تقتصر الوشوم على علاقاتي العاطفية فقط، فقد رسمت وشمًا يذكرني بأنني أنتمي لشركة هندسية مشهورة، وذلك بعد حادثة حضوري المتأخر إلى إحدى الشركات العامة، مما اضطرني لسماع بعض الكلمات المزعجة من المدير قبل أن يسعفني أحد الموظفين بقوله: هذا مهندس في شركة... ليعتذر المدير، ويطلب لي فنجان قهوة فاخر.

يوجد أيضًا وشمٌ يخص البنك الذي أتعامل معه، ووشمٌ لموقع بيتي، ووشم لمكان مقبرة عائلتي حيث اشتريت قبرًا، ورسمت وشمًا يدلني عليه، وعندما أصبت بالسكري رسمت حقنة "الأنسولين" وشمًا على باطن كفِّي، وذلك خوفًا من تكرار حالات الارتفاع المرعب للسكري، خصوصًا مع عشقي الحاد للحلوى بكل أنواعها.

بعض الوشوم لا ترتبط بأي حادثة كزهرة الأقحوان على خدي، والتي رأيتها مرة وجن جنوني عندما لم تسعفني أصابعي لمعرفة سبب وجودها، رحت أدور على جميع الحدائق، ومحال الورد بحثًا عن زهرة أقحوان. رأتني فتاة صغيرة أحمل الزهرة وأداعب خدي بها، فقالت لأمها: أريد وشمًا على خدي مثله. جرتها الأم من يدها، وقالت غاضبة: حرام!

ذهبتُ مباشرة إلى بيت الفنان الذي وشم عنوانه على ذراعي أيضًا لأطلب منه وشمًا يشبه صوت الأم الغاضبة وهي تقول: حرام. فوجدت عنده رسم زهرة الأقحوان في مجلد الوشوم، يبدو أنه أعجبني، فوشمته.

جسدي الممتلئ بالوشوم أذكر تفاصيل تاريخه الآن شهقةً وخفقةً وزفيرًا.. أفتش فيه جيدًا، ولا أجد موضعًا أضع وشمًا عليه بصوت حبيبتي الأولى الذي صادف حضوره كنشيج حزين يوم موتي.

لميس الزين
(سوريا)

الدخيل

عبرَ الساحةَ مطأطئًا رأسَه، معتمرًا قبَّعة سوداء صلبة، لا شيء في مظهره غيرُ عادي سوى قناع من اللدائن يخفي نصفَ وجهه الأيسر، النصفُ الآخر من الوجه بدا سليمًا تمامًا وخاليًا من أيِّ تشوُّهات، رغم جمودِ تعابيره، وخلوِّه من المَلاحةِ.
القناعُ النصفي أثارَ رَيبةَ أهلِ البلدة، تهامسوا متداولين فيما بينهم عن سببِ ارتداء الوافد الجديد نصف قناع.
ممرِّضُ المستوصف شمَّر عن معلوماتِه الطِبيَّة قائلًا بطريقة استعراضيَّة:
– لا بدَّ أن تشوُّهًا ناتجًا عن جُذام موضعيٍّ قد أصاب جانبَ وجهِه، فأشفق على الرائين من قسوةِ المشهد بوضع هذا القناع الجزئي.
لم يناقشْهُ أحدٌ بأن الجذام لا يكون موضعيًّا؛ لأن أحدًا لم يكن يعرفُ تلكَ المعلومة.
رجلُ الإطفاء أدلى بدلوه:
– مساكينٌ أولئك الناجون من الحرائق، تحفر آثارها في أجسادهم. والأسوأ عندما تكون في الوجه كصاحبكم هذا.
طفلةٌ تسير بالقرب من أمِّها، تحوَّلت إلى الجهة الأخرى منها حين مرَّ الوافد الجديد من جهتها، سألتْ أمَّها وهي تقبض على طرفِ ثوبها:
– أمِّي.. أهو الذئب الذي أكل ليلى؟
قالت الأم وهي تجذب ابنتها لتلاصق جسدها:
– نعم إنه هو، هو بعينه؛ وقد أخفى واحدًا من نابَيه ليضلِّل الصغار الذين يعصون أمهاتهم.
رجلُ مباحثٍ سابق قطَّب جبينه موحيًا لجاره معلِّم المدرسة بتفكير عميق قبل أن يصرِّح:
ـ لا بدَّ أنَّه مجرمٌ يخفي خلف قناعه هويّةً تودي به خلف القضبان، على مأمور البلدة أخذ بصماته.
ثم تمتم بصوت غير مسموع: «هذا إن وجد وقتًا للصحو بين سكرتَيْن».
بالمقابل تساءل الجار، معلِّم المدرسة، في سرِّه: «وهل يكشف نصف وجهه من أراد التخفِّي؟». لكنه ارتأى عدم الدخول في نقاشات لا تعنيه، موفِّرًا طاقته لتأديب تلاميذه.
فَتَيانِ يافعان نظرا إلى الوافدِ الجديد بإعجاب.. قال الأولُ:
– أظنُّه كان قرصانًا بعينٍ واحدةٍ.. ولما انتهت موضة القراصنة خجلَ ووضع القناع مكان العين المقلوعة.
أجاب الآخر:
– أتمنى لو أعرف من أين اشتراه.. نصف قناع كهذا سيكون زِيًّا لافتا في الحفلة التنكرية، دون أن تتوه عني حبيبتي.
كبير التجار ابتسم بمكر وهو يخطِّط: «استيراد أنصاف أقنعة تكفي البلدة، ستكون صفقة العام، وهذا الوافد الجديد سيكفيني مؤونة الإعلان التجاري عن البضاعة».
الأرملة التي عبرت الطريق تساءلت في سرها: «أتراه يخلع قناعه حين..؟“.
غانية البلدة قلبت شفتيها بشيء من عدم الرضا،



أشاحت بوجهها وهي تردِّد:

– ما نفعها ستكون نصف قبلة.

واظب الرجل على الظهور بنصف القناع الذي يغطي جانب وجهه، لكن أحدًا لم يطرح السؤال عليه، برَّروا إحجامهم بتجنيبه الإحراج، أما الحقيقة فالرجل المقنَّع لم يعطهم فرصة الاقتراب منه، أو تبادل أحاديث قد توصل لطرح الأسئلة، أحاط نفسه بهالة من الصمت. يدخل محل البقالة، ينتقي ما يحتاج، يدفع ثمنه دون سلام أو كلام.

لم ينتبه أحد إلى حقيقة أنهم لم يسمعوا صوته أيضًا، هل كان أبكم؟ لم يعلم أحد. كما أن أحدًا لم يفكر لِمَ لمْ يحتجْ مرَّة للسؤال عن موقَع أي مرفق عام، وكأنَّه يعرف طرق البلدة وتشعباتها عن ظهر خريطة محفوظة غيبًا.

سنوات مضت والوافد الجديد لم يعد جديدًا، ولم يعد وافدًا. عاش بينهم بقناعه النصفي، تزوَّج، وأنجب قبيلة من الأبناء والأحفاد، جميعها تضع قناعًا على نصف وجهها الأيسر.

نور الموصلي
(سوريا)

انتظار ومسمار زائد

مسمار زائد في جدار

ثمَّة مساميرُ زائدةٌ في جدران كلِّ منزلٍ لا أعلم فائدتها، لم ينسَ مهندسو الديكور مثل تلك المسامير التي تشوِّه الجدران؟ أمن أجل اللوحات؟ وهل يملك أحدٌ هذه الأيام ثمنَ قوت يومه كي يشتري لوحةً تزيِّن جدرانه؟

كنت أتأمَّل مسمارًا في غرفتي حين شعرتُ بنقطةٍ خلف رقبتي تحكُّني جدًّا، كدتُ أنهشُ مكانها بأظفاري، لكنَّها لم تهدأ ثانية، مع مرور الساعات تطوَّر أمرُ الحكَّة وصرتُ أشعرُ بوخزٍ يرافقها وكأنَّ شيئًا ما يحفر جلدي من الداخل.

مرَّت أيام والحكَّةُ تزداد والألم يتفاقم حتَّى بات الأمر مؤرِّقًا جدًا، لم أعد أستطيع النومَ أو حتى التفكيرَ في أمر آخر، غدا ألمي يشغلني عن كلِّ ما سواه، قصدت طبيبَ الجلديَّةِ لعلَّه يكشف علَّتي، فحص الطبيبُ ما خلف رقبتي بمجهرٍ فتبدت له بثرةٌ ناتئةٌ كبيرةٌ حمراء، شخَّص مرضي بما يسمَّى (حزاز منبسط) وشرح لي أنَّه مرض جلدي نفسي علاجه الأهم هو اللا مبالاة، ضحكتُ وهو يردِّدُ تلك الكلمة بجديَّةٍ كما لو أنَّه يناولني قرصَ دواء، وأردف بكتابة اسم أحد أنواع المهدئات وخلطةِ مراهمَ منوَّعةٍ على ورقة، قدَّمها لي وهو يكرر مؤكدًا: "تذكَّري أنَّ أهمَّ علاجٍ هو اللا مبالاة"، اشتريتُ ما وصفه لي من أدويةٍ وواظبتُ على تناول المهدِّئ في أوقاته المحدَّدة، والتزمتُ بفرك مكان البثرة بالخلطةَ صباحًا ومساءً.

غير أنَّني لم أستسغ أقراص اللامبالاة التي وصفها لي طبيبي، فكيف للإنسان ألا يبالي بكلِّ ما يحيط به من ظروفٍ ومشكلاتٍ وهموم؟ ذاك علاج لا أحد يطيقه، حتى الأطباء أنفسهم، يقدمون لنا نصائح لا يستطيعون تطبيقها.

مضى شهرٌ كاملٌ وأنا مواظبةٌ على دوائي، لكنَّ رقبتي بقيت تأكلني كالسابق وأكثر وأنا أحاول إقناع نفسي أنَّ ألمي سيزول مع العلاج قريبًا.

هذا الصباح –رغم أنِّي لم أنم ليلةَ أمس بسهولة– صحوتُ باكرًا على ألمٍ فظيع، شعرتُ كما لو أنَّ جلدي يتمزَّق، مددتُ يدي وراء عنقي لأتحسَّس البثرة، فلمستُ خيطًا خشنًا، تحسَّسته أكثر فإذا به خيطُ قشٍّ طويلٍ يخرج من البثرة،

نهضتُ من سريري واتَّجهتُ نحو المسمار الزائد في جدار غرفتي وعلَّقتُ جسدي من خيط القشِّ الناتئ في عنقي وأنا أردِّدُ: يبدو أنَّه لا بدَّ من اللا مبالاة.

انتظار

(السادس من تشرين الأول عام ألفين وخمسة)
هو:
الخريف طقس الانتظار، يجلس في المقهى وحيدًا، يدخِّن ويكتب.. يطالع المارَّة ويكتب.
هي:
تنفض عن كتفيها الأوراق الصفراء، تدخل من باب الجامعة بخطا واثقة، لا يسع الكون فرحتها، من هذا المدخل ستعبرُ إلى سمائها الأعلى.

(الرابع عشر من آذار عام ألفين وتسعة)
هو:
ينفخ في أصابعه، ينظر في ساعته، يفتح صفحة أفق بيضاء جديدة، ويشرع في الكتابة ثم يتوقف، علبة السَّجائر فارغة، يرجو القصيدة ألا تطير ريثما يجلب علبة سجائر أخرى.
هي:
ترتجف بردًا وهي تنظر في المرآة وتتمتم: «لمن الأبيض؟ أعلم أنَّني أسير في الوجهة الخاطئة، لكن أريد أن أخرج من هنا بأي ثمن»، تدير ظهرها للسماء وتمضي.

(الثاني من كانون الثاني عام ألفين وأحد عشر)
هو:
السماء غاضبة والمطر شديد في الخارج، يراقب قطراته على زجاج المقهى، وعقرب الدقائق يلسعه، يدخِّن طويلًا، ثم يكتب.
هي:
تحكم إغلاق النوافذ وتنظر في وجه وليدها وتهمس له: «لا تكن عائقًا، لن أتركك يومًا، لكن أرجوك ساعدني».

(السابع من أيلول عام ألفين وأربعة عشر)
هو:
الريح تعوي وما من ورقة بيضاء في دفتره، يقصد الهوامش ويرص الكلمات بعضها إلى بعض، المقهى يعجُّ بالنَّاس، لكنَّه يدخن وينظر في ساعته و يكتب وحيدًا.
هي:
غريبة في منزلها تطل من شرفة على الأشجار العارية، تمسك بالقلم وتكتب قصيدتها الأولى؛ لعنتها الأولى.. وتصعد أوَّل سماء.

(السادس والعشرون من نيسان عام ألفين وتسعة عشر)
هو:
يسير في طريق طويل وهو يتمتم: «كم ربيع مضى؟!»، يدخِّن ويترك قصاصات قصائده تتساقط من جنبيه.
هي:
الطريق معبد بالزهور، تحمل مسودات نصوصها وتدخل المقهى، تقصد طاولته فلا تجده، غير أنَّه قد ترك لها ورقةً كتب عليها: «لقد تأخرتِ».

وائل القادري
(سوريا)

قصتان

1- صاحب العربة

الشارع الضيق والذي يبدو أمامهُ كشريانٍ ينتهي بزاويةٍ ضيقة كان مُكتظًا بالبشر. وأحاديث مُتداخلة تصلُ إلى مسامعه وكأنها نبضاتٌ قوية تنتفضُ بانتظام تارةً وبعشوائية تارةً أُخرى.
يحملُ مكنستَهُ في يده، ويجر أمامهُ صندوقًا خشبيًا على عربته، ماضيًا إلى عمله المُعتاد. يوقفُ العربة عند شاب تظهرُ على وجهه علاماتُ الغضب، يثبتُ بين شفتيه المُرتجفتين سيجارة، ينفثُ دُخانها مع الشتائم بعصبية، يسب رب عمله الذي طردهُ وبخسهُ حقه، يبصق، يسب البلاد، يكفر.
يُخرج الرجل صاحب العربة من جيبه أوراقًا نقدية، يدسها في جيب الشاب مُربِّتًا على كتفه. يبتسمُ الشاب، يدَّعي أنَّهُ صديقه، يشكره ويغادر.
يبدأُ عمل الرجل، يجمعُ أعقاب السجائر من على الأرض بمكنسته، يمسحُ البصقة من على إسفلت الشارع بمنديل، يفتحُ الصندوق الخشبي ويضعُ ما جمعهُ بداخله، ويمضي.
يقفُ عند صبيَّةٍ ذابلة، تتكيءُ على حافة جسرٍ يمتد فوق هاوية سحيقة. تجهشُ بالبكاء عندما تراه، تُخرجُ من عمق صدرها صورةً لشاب وسيم سقط من على الجسر. تقولُ إنها تُريدُ اللحاق به. يقتربُ الرجل صاحب العربة منها، يهمسُ في أذنها: أنت جميلة!
تبتسمُ الصبية، تتفتحُ كوردة. تدَّعي أنها صديقةُ الرجل صاحب العربة، وتمضي.
يبدأُ عمل الرجل، يُكنسُ دموع الصبية من على الأرض، يجمعها براحته، تتحولُ الدموع إلى حفنة ملح، يودعها بصندوقه الخشبي، ويمضي.
يوقفُ عربته عند شاب آخر، يحملُ في يده حقيبة، تبدو ملامح القلق على وجهه. عيناهُ تنظران ناحية البحر الممتد أمامهُ بتوتر. يُطمئنه الرجل صاحب العربة، يسردُ له حكايا عن حوريات البحر، وعن جنة تنتظره على الضفة الأخرى. يرمي الشاب أوراقًا ثبوتية من حقيبته، يشكره، يدَّعي أنه صديقه، ويمضي.
يبدأُ عمل الرجل صاحب العربة، يجمعُ الأوراق المبعثرة على إسفلت الشارع قبل أن تأخذها الرياح. شهادة ميلاد، إخراج قيد، غير محكوم، صور شخصية. يودعها جميعًا بصندوقه الخشبي، ويمضي.
يهرعُ الرجل صاحب العربة نحو شاب وصبية، مُحاولًا فض نزاعٍ احتدم. يتوسطُ المسافة بينهما، يُخرجُ من جيبه حبة شوكولا ويعطيها للصبية. ويهمسُ في أذن الشاب: قبِّلها!
يدنو الشاب من شفاه الصبية، يهمسُ لها: أحبك! ثم يُغمدُ في ثغرها المرسوم بأحمر شفاه قُبلةً عميقة. تبتهجُ الصبية. تمسحُ أحمر شفاهها بمنديل، وترميه على الرصيف. يشكران الرجل صاحب العربة، يدَّعيان أنه صديقهما، ويمضيان.
يبدأُ عمل الرجل، يلتقطُ المنديل المخضب بالحُمرة والعطر من الرصيف، يودعهُ بصندوقه الخشبي، ويمضي.
يصلُ الرجل صاحب العربة إلى نهاية الشارع، يركنُ عربته في زاويةٍ مُظلمة وخاوية، يُشعلُ سيجارةً في فمه، يبصق، يبكي، يشتم، يصرخ، لا أحد يسمعه.
يُخرجُ من صندوقه الخشبي دفترًا وقلمًا، ويُقررُ الكتابة!

2- الصباحُ الأول للشاعر

كانَ ينتظرُ الصباح ليتفقد شوارع المدينةِ الناهضة للتو من رمادِ حربها الطويلة. إنهُ اليومُ الأول في عقد الهُدنة التي يُعتقد أنها المُبشرة بنهايةِ هذهِ الحرب المجنونة. هكذا تقولُ نشراتُ الأخبار المُطولة في مساءات ضجره المُظلمة إلا من شمعةٍ خافتة وراديو مبحوح يصلهُ بالعالم الخارجي.

الصباح هو نبيُّهُ المُنتظر الذي سيُبشرهُ أخيرًا بالقصيدة، فمنذ بدايةِ المعارك الدائرة في حيه وهو مشغولٌ عن كتابةِ الشعر بمحاولةِ بقائهِ على قيدِ الحياة. وكانت هذه المُفارقة تُزعجه جدًّا وتضعهُ في مواجهةٍ وجودية مع هذا العالم المتوحش الذي لا يستمعُ لما يقولهُ الشعراء، ويجعلُ صوتَ غناءهِ عبثيًّا وخافتًا وسطَ أصواتِ الرصاص والمدافع.

خرج إلى الحي في ذلك الصباحِ الأول مُحاولًا أن يأخذَ من رياضة المشي تمرينًا على الثقة من جديد. الثقة بهذه الحارات والشوارع التي كانت تُخفي عنه خلفَ كلِ جدارٍ ومُنعطف موتًا مُحتملًا. كانَ بالنسبة له تمرينًا صعبًا نوعًا ما، أن تعتادَ أقدامهُ المشيَ المنظوم والخُطى الرزينة من دون أن يضطر أن يكون مسكونًا بهاجسِ الركض والهروب أو الانحناء عند سماعِ صوتٍ ما.

لحظةَ وصولهِ لناصيةِ الحارة تفاجأ بالجيران يهرعون بغبطةٍ نحو مخبز الحي ويصطفونَ أمام نافذتهِ طابورًا من الجياع طمعًا بربطة خبز. قال لنفسه: "الصباح هُنا مهنةُ الجياع، لكنهُ حرفتُكَ أنت.. أنتَ الذي وحدك تعنيك جدًّا هذه البُرهةُ الإبداعية التي يُعيدُ فيها الضوء خلقَ كلِ شيءٍ من جديد، مأخوذًا بما يُزينُ نصَ المشهدِ الصباحي من بلاغةِ التفاصيل. لا تنخرط في طابورِ الجياع هذه المرة وكُنْ شاعرًا".

هكذا أقنعَ نفسهُ بتغيير جهة سيرهِ عن المخبز والبحث عن تفاصيلَ صباحية تُزودهُ بقصيدة.

بدا لهُ الحي في صباحهِ المُهادن الأول مُرتبكًا وغريبًا عن هذا الوقت من النهار، في أبوابهِ الموارِبة، ونوافذه المُهشمة والمُغلقة، مُرتبكًا في صمتِ نساءهِ وهدوءِ أطفاله وحتى في حبالِ غسيلهِ المتروكةِ للريح كأوتارٍ مُرتخية في عودٍ مهجور.

راحَ يبحثُ في الشرفات والأزقةِ والأرصفة عن مطلع قصيدة. لا شيءَ سوى ثقوبٍ سوداء وزعها الرصاص ونثرتها شظايا القذائف على الجدرانِ والأمكنة. ثقوبٌ مُعتمة وقاتمة لا توحي بأيِ معنًى أو مجاز. ثقوبٌ تُجرِّدُ البيوتَ المُتلاصقة من حميميتها وتستبيحُ أيَّةَ لحظةٍ شاعرية تخطرُ في البال.

إلى أن التقطت عيناهُ مشهدًا غريبًا نشلهُ من صمتِ الثقوب:

صبيةٌ تُمشِّطُ شعرَها في حضرةِ هذا الصباحِ الغريب، تُطِلُّ من عُلُوِ جمالِها على دمارِ الحي في مشهدٍ تناقُضيٍّ عجيب. وكانَ من الواضح أنها فرغت للتو من أخذِ حمامها الصباحي فقد كانَ شعرُها مُبتلًّا وبإمكانهِ من حيثُ يقفُ مشدوهًا أن يستنشقَ أريجَ صابونِ الغار الهابطِ من شُبَّاكها.

أخذ سيجارةً وأشعلها جالسًا على الرصيفِ المُقابل مُتأملًا وحشيةَ هذا الجمال الماثل أمامه، مُحاولًا أن يصهرَ دهشتهُ تلك في بوتقةِ الموسيقى الشعرية، كأن يقولَ مثلًا:

"بللي ريقَ الوقتِ بالندى
وعلقيني في المدى
ولتمسحي عن وجهِ هذي الأرض آثارَ المُدى".

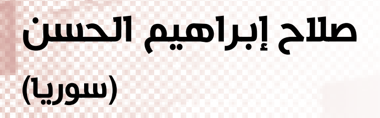
أو أن يقول:

"أعيدي لشُبَّاكِ حُزني الصباح
وغيبي لكي تُشرقي في القصيدة
وعودي كما أشتري للبلادِ بلادًا جديدة".

وبينما كانَ أهلُ الحي يتبضعونَ الخبزَ والطعام؛ كانَ هوَ يشتري من هذا الشباك شِعرَهُ ويتبضع من دُكان الجمال هذا ما يكفيهِ من مؤونةِ الخيال. إلى أن شعرَ بأنه أطالَ في تأمُّله واسترسلَ كثيرًا في قصيدته لدرجةٍ أثارت ريبةَ الصبية، فقررَ العودةَ السريعة إلى بيتهِ لتدوينِ هذهِ اللحظات، قبل أن يُسمِّرَهُ في مكانهِ صوتُ الفتاة نفسها وهي تصرخُ مُشيرةً إليه:

- إنهُ لص.. أمسكوه.. لقد كانَ ينوي سرقةَ برميل المازوت خاصتنا.. منذ نصفِ ساعة وهو يراقبُ البيت وينتظر اللحظة المناسبة لسرقته!!

وما هي إلا ثوانٍ حتى اجتمعَ أهلُ الحي حولهُ بالضربِ والشتائم إلى أن قادوهُ إلى المخفر مُقيَّدًا ومُغيَّبًا من دون أن يدري ما الذي حصلَ لهُ بالضبط!



صلاح إبراهيم الحسن
(سوريا)



في الشعر السوري ملاحظات وهوامش غير نهائية (الهشاشة تحت شمس الحرب)

يمكن للقارئ القريب من المشهد الثقافي أن يلحظ بوضوح جدلية العلاقة بين القصيدة السورية والحدث السوري الذي شهد ثورة تحولت إلى مقتلة كبرى ومقبرة ما زالت مفتوحة، هذه العلاقة الأساسية في النظر إلى الشعر السوري بوصفه معنيًّا بل هو في صلب الحدث وفي عين العاصفة. والعلاقة التي أنتجتها الحرب والانتفاضة السورية تعود بنا مرغمين إلى سؤال الفن القديم: كيف تنظر القصيدة إلى الواقع الجديد وأين تقف منه؟ والأجوبة من خلال الشعر نفسه متناقضة تناقض تعاطي الشعراء مع حالة الحرب، فنلاحظ ظهور اليوميات والمذكرات في كثير مما أنتجه الشعراء، ولعلهم رغبوا أن يوثِّقوا الحالة ويلصقوها بوجه التاريخ كما حدثت قاسية وجارحة كالحرب نفسها، إنها صورتها في مرآة الكلمة المعنية أخلاقيًّا أكثر من أي سؤال آخر، فكان لدينا قصائد كثيرة متشابهة تشبه الحرب وتكتظ بمشاهد القصف وأنواع الأسلحة وتشبه نشرات الأخبار والبيانات السياسية، لكنها لم تستطع تجاوز المنحى التسجيلي المباشر وانحازت لليومي الذي جعل القصيدة أشبه بتقرير تسجيلي زائف للواقع، لأنها ألغت المسافة بين الواقعي والشعري، ولعل الغاية النبيلة لم تشفع لها لكي تتجاوز الآنية والتسجيلية والوصف المباشر.

وثمة نوع آخر للقصيدة التي وجدت نفسها وسط الحرب، فلم تجد لها بدًّا من التعامل معها بوصفها ضرورة شعرية، ولعلها –وبلا علم منها– كانت تستلهم الرأي الأرسطي القائل بأن الشعر أصدق من التاريخ، ولذلك تركت المتن للحرب وذهبت إلى الهامش وصورت الألم والخوف والقهر الجمعي والموت الجماعي والتغريبة الكبرى، وهي وإن اغتنى معجمها بمفردات الحرب، لكنها صوَّرَتها فنيًّا من خلال الانحياز للجمالي والرؤيوي وترك مسافة بين الحدث والقصيدة، وفي هذه المسافة تخلقت القصيدة وحولت الحرب إلى مقولة جمالية على قبحها وشرها، وفي هذا القصيدة نتلمس بعض الأصوات ذات المنحى الرؤيوي أو الملحمي.

وبين هذين الموقفين تتلمس القصيدة السورية دورها في سبيل الخلاص، على اختلاف أشكالها الفنية ومدارسها، مع ملاحظة سيطرة قصيدة النثر كمًّا على خريطة الشعر السوري، في حين ظلت القصيدة العمودية مخلصة إلى حد ما للغتها وقوانينها ومسكوكاتها التي وجدت في الحرب ميدانًا رحبًا استعادت بها شيئًا من حماستها وخطابيتها ووظيفتها الجماهيرية المباشرة، ومع ملاحظة شديدة الأهمية تتمثل في تراجع قصيدة التفعيلة، التي صالت وجالت منذ ستينيات القرن الماضي وحتى مطلع الألفية الجديدة.

والمواقف السابقة من الحرب فرضت على الأشكال الفنية واللغة الشعرية تغييرات جذرية وحادة، فتراجعت التفعيلة كما أسلفت وتحول كثير من كتابها إلى كتابة قصيدة النثر، وعلى الرغم من وجود آباء شعريين لقصيدة النثر السورية أمثال الماغوط ورياض الصالح الحسين، إلا أن القصيدة الجديدة وإن كان فيها شيء من ملامح الماغوط أو الحسين إلا أنها ابنة الحرب حتى وإن كانت تتناول مواضيع أخرى كالحب، والحنين، ومن خصائص لغتها الجديدة السمات اللغوية الأسطورية، ولا نعني توظيف الأسطورة على أي حال، ففيها التكرار، والتقابل الضدي، والعفوية، وأنسنة الأشياء والموجودات.

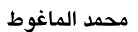
لقد عادت اللغة إلى أحد منابعها الصافية والمدهشة، ومن هنا نلاحظ تراجع الزخرفة البلاغية الزائدة



التغير في الخصائص اللغوية جعل القصيدة متغيرة على مستوى النوع، فاللغة الأسطورية جذبت الشعر إلى الحقول القريبة الأخرى كالسرد، وشهدت القصيدة انفتاحًا كبيرًا على السرد وأساليبه، كما انفتحت على لغة الصورة في عصر شهد سطوة كبيرة لعالم الصورة والفيديو، ولذلك تركت بابها مفتوحًا أما هذا الجديد الذي أسهم في ترسيخه ظهور وسائل التواصل الرقمي.



رياض الصالح الحسين



محمد الماغوط

وخفوت التناص مقابل سطوة الانزياح وقوة الثنائيات وصور الأنماط العليا، التي تستعاد من خلال الصور المتقابلة وتشابه الآمال والمصائر في مسيرة الزمن عبر التاريخ.

وهذا التغير في الخصائص اللغوية جعل القصيدة متغيرة على مستوى النوع، فاللغة الأسطورية جذبت الشعر إلى الحقول القريبة الأخرى كالسرد، وشهدت القصيدة انفتاحًا كبيرًا على السرد وأساليبه، كما انفتحت على لغة الصورة في عصر شهد سطوة كبيرة لعالم الصورة والفيديو، ولذلك تركت القصيدة بابها مفتوحًا أما هذا الجديد الذي أسهم في ترسيخه ظهور وسائل التواصل الرقمي، وسيطرة الصورة التي تعني إيقاف الزمن عند لحظة ما أو ذكرى، فكانت القصيدة تسرد وتروي أو تصور وتوثق، وشهدت في ذلك تقنيات تشبه اللقطات السريعة أو السيناريو أو المونتاج، وتقدم الحدث من خلال عين الشاعر الرائي.

ولعله لا مناص من التعليق على ظهور وسائل التواصل وأثر ذلك على الشعر، فقد بات النشر متاحًا أمام كل من يكتب أو يدَّعي، وشهدنا انفجار النشر الإلكتروني عبر فيسبوك وتويتر، لكن ذلك لم يغنِ الشعراء عن النشر الورقي، بل إن النشر الورقي شهد طفرة في كم الدواوين المطبوعة، فقد عانى الشعراء السوريون قبيل نزوحهم من تعقيدات النشر داخل مملكة الرعب السورية بسبب قوانين الرقابة الثقافية، ولجان القراءة التي لم تمنح الشعراء الموافقة على نشر كتبهم إلا بشق الأنفس، فوجدوا حرية أوسع للنشر في المهجر أو المنزح [1]، فصار الشاعر ينشر في الأردن وعمَّان وإستنبول والقاهرة وبلا قيود، كما أسس بعض الشعراء دورًا للنشر في تركيا أو أوروبا.

وختامًا: لا يمكن أن نقدم في الشعر السوري خلاصات وأقوال نهائية، فما زالت القصيدة السورية تتلمس هويتها وخصائصها الجديدة ودرب خلاصها الواقعي والفني، ومن المبكر فصلها عن حالة الحرب التي أنتجتها، ولعلنا حاولنا تقديم بعض الهوامش والملاحظات الراهنة، وعلى النقد أن ينتظر طويلًا كي يستطيع النظر إلى هذه القصيدة بعد أن تتخلص من الهشاشة التي أصابتها تحت شمس الحرب ○

هامش:

(1) المنزح مصطلح اجترحه الأكاديمي والشاعر حكمة أسعد.



نون النسـوة

(قراءات في رواية "غيوم فرنسية" لـ"ضحى عاصي")

د. سناء سليمان سعيد



استقطاب الأنا في رواية غيوم فرنسية للكاتبة ضحى عاصي[1] نموذجًا (دراسة تحليلية)

تتناول هذه الرواية قصة تاريخية حقيقية جرت أحداثها في فترة زمنية ماضية في مصر، واشتركت فيها أطراف كثيرة منها: (العثمانيون– فرنسا- المماليك- المسلمون– النصارى)، تبلورت الأحداث في قصة حب محبوبة الجميلة وفضل الله الشجاع، اتسمت هذه الأحداث بالمنازعات المتنوعة، لاسيما السياسية منها، التي تمثلت في الحرب الفرنسية على مصر، ولعبت على الجانب الفكري للشعب للانضمام إلى الاحتلال الفرنسي الذي تمثل في استقطاب الغرب للشرق، متمثلًا في النصارى حتى تم استقطابهم إلى فرنسا. ما أدى إلى عدم عودتهم إلى بلدانهم مرة أخرى، حتى تركوا جزءًا لا يتجزأ من أنفسهم في هذه الأرض التي طالما تمنوا العودة إليها، مثلما ترك فضل زوجته الجميلة محبوبة وابنها فضل الصغير الذي لم يكن يعلم بوجوده، بل مات وهو لم يعلم عنه شيئًا، وظهر فضل الصغير حتى يكمل مسيرة والده عندما طلب أن ينضم إلى الجيش ولم يعر انتباهه إلى أنه لم يزل صغيرًا بعد. لا يتحمل أمور الجيش والحرب، وذلك عندما طلب من القائد سيفيز أن يلتحق بالجيش في قوله: «نظر فضل إلى هذا الفرنسي مبهورًا بما يحكيه عن أبيه، حالمًا بهذا الجيش العظيم في مصر، ثم سأله: أنت المسئول عن تأسيس جيش لمصر؟

أجابه سيفيز بابتسامة كبيرة

- نعم مسيو فضل

- هل أستطيع أن ألتحق بالجيش لأكون ضابطًا عظيما مثل أبي؟»[2]

هكذا انتهت أحداث الرواية ببداية جديدة للابن الصغير (فضل الابن الذي يستكمل مسيرة فضل الوالد) فيسلك الطريق نفسه الذي سلكه والده، الذي وافته المنية في الحرب الفرنسية التي دفع حياته ثمنًا لها. ولم يتمكن من العودة إلى وطنه.



لم تكن محبوبة هي الوحيدة التي تأثرت بنتيجة الحرب الكارثية، كما في قول الراوي: «قررت محبوبة أن تظل في دارها، أصبحت ملامحها أكثر حدة من ذي قبل، اختفت منها النظرة الحانية، عيناها صارتا عيني صقر، تلك الرموش الكثيفة التي كانت تسدلها كالليل الرخيم تحولت إلى ما يشبه الأسهم التي ترمي بها من يفكر في أن يقتحم بيتها، كانت نظرتها التي ملؤها الكبرياء والتحدي، جديرة بأن تجعل كل من يحاول الاقتراب منها يفر هاربًا من أمامها خوفًا. افترشت حصيرتها في هذا المنزل شبه المتهدم في الحارة الجوانية، قضت ليلتها تدعو «يارب استمع صلاتي»»[3].

وصلت محبوبة إلى هذه الحالة التي وصلت إليها بسب الاحتلال الفرنسي والحرب القائمة بين الأطراف المتنازعة، وما حدث لوالدها ومن بعده زوجها الذي فقدته وخسرت حياتها كلها.

تقدم الرواية متخيَّلًا سرديًّا لتجربة من رحلوا مع الجنرال يعقوب الذي خرج مع جنود الحملة الفرنسية بعد فشلها، ومات على إحدى السفن قبل أن يصل إلى فرنسا. تقول ضحى عاصي: «باشرت قبل كتابة الرواية قراءة عشرات المراجع باللغتين العربية والفرنسية حول تجربة الحملة الفرنسية ونموذج المعلم يعقوب، وهو إحدى الشخصيات التي دار حولها جدل كبير في التاريخ المصري، نتيجة تعاونه مع الحملة الفرنسية على مصر (1798– 1801)، وبينما يرى البعض في تجربته محاوله للاستقلال ويقدمه كثائر متمرد على الظلم العثماني، إلا أن مؤرخين آخرين يرون تجربته شكلًا من أشكال التعاون مع الاحتلال.

وقد ظهر المعلم يعقوب في أعمال روائية أخرى ومنها رواية صنع اللّه إبراهيم «القانون الفرنسي»، وتتابع ضحى عاصي قائلة: «ولكنني كنت معنية أكثر بهؤلاء الذين رحلوا معه ومات قائدهم قبل أن يصلوا إلى فرنسا.. هؤلاء المئات وربما الآلاف المنسيين في كتب التاريخ، فبدأت الكتابة انطلاقًا من هذا الشغف». وتتأمل الرواية عبر قصة حب بين بطلها «فضل» وزوجته «محبوبة»، مصائر شخصيات الرواية بعد رحيلهم مع المعلم يعقوب، وتطرح أزماتهم وأحلامهم وهواجسهم في فرنسا

التي آلت أقدراهم إليها في هذا المفصل التاريخي بعد قيام الثورة الفرنسية.. لذلك سنتوقف أمام تعريف الأنا كما ذكرها الباحثين.

مفهوم الأنا

تدلُّ كلمة الأنا على الذَّات، وهي بالمعنى المباشر تدلُّ على الشّخص بجميع لواحقه وأعراضه.. أمَّا بالمعنى الفلسفي فتدلُّ على جوهر الذَّات، أي ما يبقى منها حين نستثني اللَّواحق والأعراض.. وبالتَّالي يتحدَّد الأنا تبعًا لتصوُّر ماهيَّة الذَّات الإنسانيَّة، لهذا نجد أنَّ فلسفة الوعي تحدِّد الأنا بالوعي مثلما يقول ديكارت: «النَّفس التي أنا بها ما أنا»، أي أنَّ إنِّيَّته تكمن في النَّفس، أو في الأنا المفكِّر. وتحيل الأنا أيضًا إلى حامل التَّمثُّلات.. ومثلما ذهب إلى ذلك إيمانويل كانت، فقد عدَّ الأنا يمثِّل شرط الوحدة والتَّأليف بين الحدوس والإدراكات في الوعي، يقول كانت: «إنَّ الأنا المفكِّر يرافق بالضَّرورة كلَّ تمثُّلاتي». وفي علم النَّفس التَّحليلي الأنا هو منطقة من الجهاز النفسي للشخص، بل لكل شخص أيضًا.

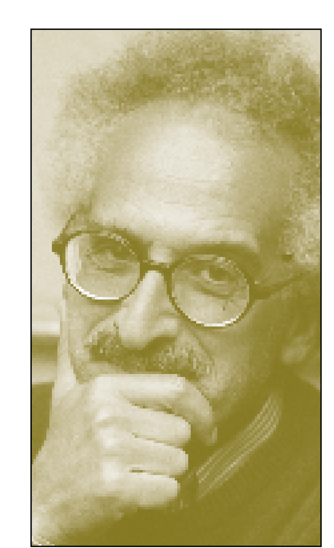
أمَّا الأنا كما وصفها فرويد فهي «شخصية المرء في أكثر حالاتها اعتدالًا بين الهو والأنا العليا، حيث تقبل بعض التصرفات من هذا وذاك، وتربطها بقيم المجتمع وقواعده، حيث من الممكن للأنا أن تقوم بإشباع بعض الغرائز التي يطلبها الهو (الآخر)، ولكن في صورة متحضرة يتقبلها المجتمع ولا ترفضها الأنا العليا»[4].

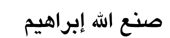




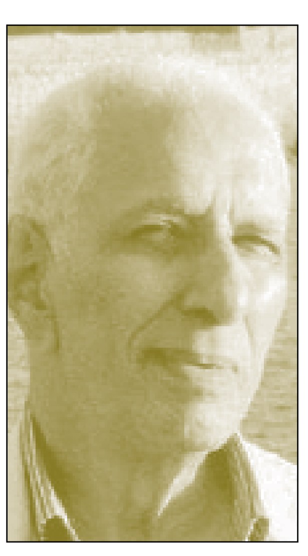
وتمثلت الأنا في أحداث الرواية في شخصية فضل اللّه ومحبوبة زوجته وشخصيات الرواية المتمثلة في الأحداث، في حين تقابل الآخر في صورة الاحتلال الفرنسي بكل ما فيه. بداية من حكم المماليك إلى العثمانيين إلى صورة الآخر المتمثلة في الاحتلال الفرنسي، وظهرت هذه الصورة واضحة جلية في قول الراوي: «هاجت فحول الجاموس التي أخرجها يعقوب من معاصره ومعاصر غيره للزيت والسيرج، وحصرها بين قوتين من العسكر، عندما تم رشق أجسامها بأسنة الرماح تزاحمت وتدافعت على البوابة، تزحزحت الأحجار التي وضعها الثائرون الذين هجموا على شارع القبيلة وسوق النصارى من نقطة كانت مهملة، ودخلوا درب الجنينة، أغلق الثائرون البوابة ووضعوا وراءها أحجارًا، انفتحت البوابة بتدافع فحول الجاموس، فدخل (العسكر الفرنسوية) وقبضوا على الثائرين.. وهكذا نجا نصارى الأزبكية من مذبحة مؤكدة، بفضل تلك الطريقة التي لم تكن لتخطر على بال أحد سوى يعقوب!»[5].

تؤكد طريقة الاحتلال أو استراتيجية الأداء التي كانوا يفعلونها في المحتلين من الناس من جميع الفئات المحتلة سواء المماليك أو المسلمين أو حتى النصارى؛ أن نهج الاحتلال قائم وما زال كما هو له هدفه المستقل ألا وهو المصلحة الشخصية المبتغاة من وراء الاحتلال، وهي احتلال العقول قبل احتلال الأرض، وهذا ما تركز عليه سياسة الاحتلال حتى يستطيع السيطرة على الشعوب المحتلة بكل حرفية ومهارة، ويتحكم فيها مثلما تحكم الاحتلال الفرنسي في شخصيات الرواية على حد سواء، مما أدى إلى استقطابهم إلى العودة مع قوات الاحتلال إلى فرنسا، ولهذا استقطب عقولهم قبل أن يستقطب أفكارهم وأجسادهم، وظهر ذلك جليًّا في قول الرواي: «كانت أحداث القتل والتنكيل من الأهالي بنصارى الرملة، وبين السورين والأزبكية، صراخ النساء وعويلهن، الرؤوس النصرانية المعبأة في الأجولة كأنها ثمار قطفت هدية لعثمان كتخذا، تمر في ذهني تهاتفني وتطالبني بأن أدافع عن حقها المهدر ودمائها المغدورة»[6]. وتظهر





صنع الله إبراهيم



بشير السباعي

تدلُّ كلمة الأنا على الذَّات، وهي بالمعنى المباشر تدلُّ على الشَّخص بجميع لواحقه وأعراضه.. أمَّا بالمعنى الفلسفي فتدلُّ على جوهر الذَّات، أي ما يبقى منها حين نستثني اللَّواحق والأعراض.. وبالتَّالي يتحدَّد الأنا تبعًا لتصوُّر ماهيَّة الذَّات الإنسانيَّة، لهذا نجد أنَّ فلسفة الوعي تحدِّد الأنا بالوعي مثلما يقول ديكارت

التفرقة والعنصرية مع النصارى في التعامل المبهم غير المفهوم، والذي نال من كرامة فضل وظل يتساءل، لماذا يعاملوننا كنصارى بهكذا أسلوب؟ «امش من هنا يا نصراني، ما بقي إلا النصارى يركبون الخيل! عدت ليلتها إلى كنيستي في مصر القديمة، وقفت أمام أيقونة القديس تادرس التي كان راكبًا فيها على حصانه وبكيت، وطلبت منه أن يتشفع لي أن أصبح يومًا ما قائدًا للجيوش، عظيمًا مثله»[7].

لم يتوقف الاستقطاب عن الأنا الداخلية المتمثلة في التفرقة العنصرية بين الأديان؛ ولكنها طالت الاستقطاب الجسدي قبل الفكري في هجرة بعض النصارى لبلادهم طلبًا للنصرة والمعاملة الآدمية مثلما ذكروا وتمنوا، وذلك في ذهابهم مع الحملة الفرنسية حين عادوا جنود الاحتلال إلى ديارهم، كما ذكر الراوي في قوله: «لن أبقى في بلد يقولون لي فيه: «انزل من على البغلة يا نصراني» انتظريني يا محبوبة سأعود، من المؤكد أن الفرنساوية سيعودون، سيجهزون أنفسهم بشكل أفضل، وسيعودون، وسأعود معهم لنهزم المماليك»[8].

وقرر فضل هجرة بلاده التي عاش بها وأحبها من كل قلبه، ولكن بسبب المنازعات السياسية القائمة التي أودت بالكثير منهم قرر الهرب واللجوء إلى الآخر للاحتماء به في قوله: «كان يجب عليه أن يتحرك في الصباح الباكر إلى منيل الروضة، حيث سيسافرون معًا إلى ميناء الإسكندرية، حيث تبحر السفن إلى مرسيليا. لم تودعه محبوبة، ظلت في فراشها بينما هو يجمع أشياءه، رفضت حتى أن تقبِّله أو تحتضنه، ترجاها كثيرًا تنهض من فراشها بينما هو يجمع أشياءه، كان قلبها يحدثها أنه الغياب الأبدي، غياب يشبه الموت الذي لا تستطيع أن تمنعه؛ ولكنه مارس سطوته القدرية قبل أوانه بيدي فضل اللّه، جف بداخلها فيضانها نحوه، ولم يعد به حتى قطرة ماء واحدة لتمرر بها لحظة الوداع المناسبة لزوجة تودع زوجها، لحظة الوداع اللائقة بكل هذا العشق الذي كان»[9].

لم تكن راضية محبوبة عن هذا الفراق وبل كانت متأكدة بأنه الفراق الأبدي الذي لا عودة بعده أبدًا وذلك ما صوره الراوي: «وجهها كان كتمثال من الجرانيت الأسود، لا ينبض أي شيء فيه بأي إشارات الحياة، سوى نظرة عين صارمة تلفظه من بيتها وحياتها ووطنها، كما لفظها هو. ومع سماع

صوت المزلاج وهو يغلق الباب خلفه، بدلًا من أن تنفجر في نوبة البكاء المكتومة داخلها، تحولت محبوبة إلى جسد شاحب شديد البرودة متجمد، كمن تنسحب منه الروح»[10]. تحولت محبوبة إلى جماد لا يسمع ولا يرى ولا يتكلم، حتى أنها عجزت عن الحركة والكلام في توديع زوجها، وهذا العجز تأتى لها من إحساسها الداخلي الصادق الذي يؤكد لها عدم عودة فضل مرة أخرى.

وقرر فضل الرحيل، ولم يتوان في أخذ هذا القرار في العودة عنه؛ ولكنه استمر وأكمل مسيرة الرحيل مع جنود الاحتلال كما أكد الراوي في قوله: «في خلال خمسة عشر يومًا تجمع الفرنسوية في الروضة والجيزة، وكان معهم الجنرال يعقوب وأقاربه، وكان معه حوالي مائة من اتباعه، ومن الشوام نفر كثير منهم برطلمين، ويوسف الحموي، وحتى عبد العال أغا الإنكشارية، ولكن فضلت الأغلبية البقاء، فقد كان الانطباع الأقوى عند الجميع أن الفرنسيين هزموا، وأنهم لن يعودوا، وأن يعقوب ينجو بنفسه، استسلموا للهزيمة وقرروا الاستفادة من وعد العثمانيين»[11]. استقطاب الآخر للأنا أدى إلى انشقاق الناس على نفسها، ففريق آثر الرحيل وترك كل ما هو غال ونفيس دون الاهتمام بأي رابط يربطه بهذا الوطن، وفريق آثر البقاء ظنًّا منهم في العفو عنهم.

المكان

مثَّل المكان بطل الأحداث، حيث إنه تنوع بين أكثر من منطقة جغرافية يحدها إطار مكاني وحدود زمانية في آن واحد. ما أدى إلى تنوع المكان في الرواية بشكل واضح بين مصر وفرنسا وبالتالي فلكل دولة مناخها الجغرافي المتحكم بها، وعاداتها الغالبة على أهلها. وهذا ما وضح في أحداث الرواية في قول الراوي: «تغيرت الرياح فقادتنا إلى شواطىء صقلية، ثم هدأت تمامًا وتركتنا في خطر محدق، حتى أنها جرفتنا في اتجاه الشاطىء وفقد البحارة صوابهم، واستشاروا دليلهم، ولم يكن أمامهم إلا محاولة أن يرسوا في مرفأ، على الرغم من أنه غير آمن، إلا أنهم تمكنوا من ذلك بصعوبة بالغة»[12]. انتقل فضل من مكان إلى مكان آخر، وبدأ يتقبل تغير المناخ والشكل الخاص بالمكان، مما أدى إلى أنه انتقل إلى فرنسا بكل طقوسها المختلفة عن الشرق.

وأخد التنوع المكاني في الظهور بعد عودة الجنود إلى موطنهم ومعهم جين (سعيدة) عندما ذكرت ذلك في قولها: «عندما وصلت جين إلى بيتها الذي





وجدته مهجورًا، تذكرته جيدًا، هو بيتها المبني بالمتاح من أنصاف سيقان الشجر، وحجر مقطَّع بشكل عشوائي، وطوب لبن، ها هي الزريبة الملحقة بالبيت، والحمام الخارجي، حتى السلم المتكىء على أحد الحوائط موجود، ولكن لا توجد أكوام القش أمام البيت»[13]. يُعد هذا الوصف التفصيلي للمكان سردًا مفصَّلًا بدقة، يُشعر القاريء وكأنه عاش في

هذا المنزل بل في كل ركن من أركانه. وبدأ في التنقل من مكان إلى مكان آخر، وكل مكان له طقوسه الخاصة به، فانتقل من مرسيليا إلى باريس «لم يكن الأمر سهلًا انتقلت من مرسيليا إلى باريس»[14]. وأخذ هذا التنوع الجغرافي يسيطر على أحداث الرواية من البداية حتى النهاية.

ولكنه قرر أخيرًا أن يستقر في سان أنطوان كما عبر عن ذلك في قوله: «في سان أنطوان بدأت الحياة بشكلها المستقر، وبدأت مرحلة أخرى، كانت عدة أشهر قضتيها في باريس وغيرها من المدن التي تحركت بها ككومبنيناج، كفيلة بأن أرى الوجه الخفي لتلك البلاد، هذا الوجه الذي لا يمكن تخيله، وأنت في القاهرة تسمع عن عظمة الجمهورية، فقد امتلأت بالمتسولين والمشردين، بكل ضروب النفوس العتيدة الكريهة القذرة المتوحشة الحثالة، أمَّا في الطبقات العليا فكان انتشار القمار والفوضى الجنسية، هذا السلوك الذي متصورًا أن سببه الإلحاد الذي تفشى في هذه البلاد»[15]. كان من الضروري أن يكتشف الغرب على حقيقته (الآخر)، وجاء هذا الاكتشاف عن قرب؛ فمهما كان الغرب (الآخر) قادرًا على الخداع، إلا أنه بدأ يكشف على حقيقته، ولكنه اكتشف هذا في وقت متأخر كان قد ضحى بكل حياته بزوجته وابنه الذي لا يعلم بوجوده وببلده الذي ظن أنها تهينه وأن لا حياة له فيها.

الشخصيات

تعددت الشخصيات وتنوعت في أحداث الرواية ما بين شخصيات عربية مصرية (الأنا) وشخصيات غربية فرنسية (الآخر)، وهذا ما أكد عليه الراوي في شخصية فضل البطل الرئيسي للرواية في قوله على لسان فضل: «كان إيماني الذي ترسخ بداخلي أن اسمي هو تميمتي الكبرى، كيف لا وأنا أعلم ما قاله أحد الآباء الأوائل: «حيثما يكون رمز الفضل خاتم الصليب، لا يكون لشر الشيطان القدرة على الإيذاء، يتأكد إيماني بذلك يوما بعد يوم».[16] بدأت الرواية بشخصية البطل الرئيسي لمجمل الأحداث وهي شخصية (فضل) المحارب الجريء الشجاع.



رينيه ديكارت



سيجموند فرويد

و»بدأ جرجس في تقديمي للمعلم يعقوب قائلًا: هذا فضل اللّه، ابن نخلة ابن الزيات يعقوبي من أفضل شباب الكنيسة، شاب قوي، وذو باس على الرغم من نحافته الظاهرة، يعمل نجارًا في ورشة أبونا عبد الملك، تحدثت معه، ودعوته أن ينضم لك ويكون من رجالك»[17]. ويقدم فضل شخصية أخرى باسمه الكامل، وتعداد مناقبه وصفاته، بل والتمني للانضمام إليهم.

وتأتي في المرتبة الثانية في ترتيب شخصيات الرواية شخصية محبوبة زوجة فضل اللّه، وهي شخصية محبوبة ومشهورة بعقلها وحكمتها وجمالها الهادئ، حينما وصفها فضل اللّه في قوله: «على الرغم من رائحة الموت حولي في كل مكان، إلا أن ابتسامة علت وجهي، وشعورًا بداخلي يطمئنني أنها هناك تنتظرني بتلك النظرة الساحرة التي لمحتها يوم وقعت عيناي عليها لأول مرة في عرس في حارتنا، كانت مختلفة هادئة، لا تتصرف مثل الأخريات، لا ضحك، ولا صخب، كأنها طائر شارد محلق فوق الجميع، تظهر غرتها من تحت الطرحة الموشاة بالقصب، ترتدي في أذنيها قرطين مصنوعين من الذهب الشفتشي، وقع برقعها للحظة مكنتني من أن أرى هذا الجمال الصارم، وتلك النظرة التي ظهرت واختفت في أقل من ثانية، لم يكن عمرها قد تجاوز السادسة عشرة، ولكنها حقًّا لا تشبه الأخريات»[18]. فهي شخصية نادرة مختلفة عن الأخريات اللاتي في مثل سنها؛ ولهذا الاختلاف استطاعت محبوبة أن تتحمل بعد فضل اللّه عنها، وتتحمل مسؤولية نفسها وابنها وقامت بتربيته على أكمل وجه إلى أن كبر، واستطاع أن يواجه الحياة.

وتظهر شخصية جين الفرنسية المسماة بـ(سعيدة) عندما كانت جارية: «جين فلوري اسمى الجديد، في الواقع هو اسمي القديم سعيدة، عندما ينادونني جين لا أرد ولا انتبه إلا بعد قليل، تآلفت أذني مع سعيدة «سعيدة الجارية»، اختطفتُ عندما كنت لا أزال في السابعة، لغتي الفرنسية تهاوت، لا أتذكر إلا كلمات محدودة، بالكاد أكوِّن جملة صحيحة»[19]. بينما تختلف عنها أختها فرانسواز في الشكل والتفكير وأسلوب الحياة في قول الراوي: «جلست بجانب فرانسواز في العربة التي كانت تشق شوارع مرسيليا بسرعة ومهارة، كانت هي في ملابس الأميرات ترتدي قبعتها الزهرية اللون كالبنفسج، وتظهر خصلات شعرها الذهبي اللولبية على جبينها، وتغطي جزءًا منها من رقبتها التي تحيط بها قلادة من اللؤلؤ، أخذت أختلس نظرات إلى هذا الوجه المنمنم المرسوم بدقة، وعلى الرغم من صغر عينيها، لكن لونهما الأشبه بلون الخضرة الطازجة يجعلك تشعر أنك في البراح»[20].

لم تكن هذه الشخصيات فقط التي ذُكرت في أحداث الرواية، ولكن تعددت في الرواية شخصيات عديدة بين الرافضين للثورة والمؤيدين لها، وبين هذه المواقف المتباينة والمتنوعة ظهر ثراء السرد التاريخي للرواية، وطريقة التسلسل المنطقي للأحداث، في ظل المحافظة على الإثارة والتشويق لموضوعات الرواية والقفزات الزمنية التي ركزت عليها الكاتبة، ورغم تكرار موضوع الراوية من قبل؛ إلا أنه يُحسب للكاتبة تناولها الموضوع بهذا الثراء السردي، والمصداقية التاريخية، والمراجع الدقيقة التي ركزت على الأحداث التاريخية لأنها حقائق لا تتغير، ولا تخضع للخيال الأدبي بأي حال من الأحوال ●

الهوامش:

⋆ أستاذ مساعد الأدب والنقد، جامعة الأمير سطام بن عبد العزيز.

1- ضحى عاصي كاتبة روائية من مواليد المنصورة، درست في موسكو وعملت في الإرشاد السياحي لسنوات قبل تفرغها للكتابة ولها 5 أعمال منها رواية «القاهرة 104»، و»فنجان قهوة»، و»سعادة السوبر ماركت» و»محاكمة مبارك بشهادة السيدة نفيسة". وتم تكريمها الشهر الماضي من رابطة اتحادات كتاب أوراسيا واتحاد كتاب موسكو بجائزة «الأوليمب الأدبي» الدولية، وهو تكريم روسي رفيع المستوى، وتعتبر عاصي أول كاتب عربي يحصل على هذه الجائزة، كما قدمت قراءات لقصصها المترجمة للروسية في بيت تشيكوف في روسيا ومكتبة الآداب الأجنبية في موسكو، كما شاركت كنائب رئيس لجنة تحكيم مهرجان تشيخوف الدولي، وأيضا كانت ضيف شرف المؤتمر الدولي الـ14 للمستعربين في موسكو. وقد كان الإطلاق الأول لرواية «غيوم فرنسية»، وتهدي الكاتبة روايتها إلى المترجم الكبير بشير السباعي لما قدمه من دعم خلال مراحل إعدادها ولدوره الكبير في الترجمة عن الفرنسية والروسية. ورواية «غيوم فرنسية» تتأمل الأسئلة التي يطرحها نموذج يعقوب ومن آمنوا بتجربته التي أثارت لأول مرة سؤالًا حول معنى الهوية في إطار معادلة شرق غرب التي توسعت الرواية العربية في تناولها في النصف الأول من القرن ال20 عبر نماذج طه حسين وتوفيق الحكيم ويحيى حقي.

2- ضحى عاصي، رواية غيوم فرنسية، القاهرة، دار الشروق 2019، ص285.

3- ضحى عاصي، المصدر نفسه، ص12- 13.

4- سيجموند فرويد، الأنا والهو، ترجمة، محمد عثمان نجاتي، القاهرة، دار الشروق، الطبعة الرابعة 1402هـ- 1982.

5- ضحى عاصي، رواية غيوم فرنسية، ص11.

6- ضحى عاصي، المصدر نفسه، ص25.

7- ضحى عاصي، المصدر نفسه، ص29.

8- ضحى عاصي، غيوم فرنسية، ص53.

9- ضحى عاصي، المصدر نفسه، ص54.

10- ضحى عاصي، المصدر نفسه، ص54- ص55.

11- ضحى عاصي، غيوم فرنسية، ص55.

12- ضحى عاصي، المصدر نفسه، ص71.

13- ضحى عاصي، المصدر نفسه، ص101.

14- ضحى عاصي، غيوم فرنسية، ص 110.

15- ضحى عاصي، المصدر نفسه ص112.

16- ضحى عاصم، رواية غيوم فرنسية ص117.

17- ضحى عاصم، المصدر نفسه، ص29.

18- ضحى عاصم، المصدر نفسه ص15.

19- ضحى عاصي، المصدر نفسه، ص130.

20- ضحى عاصم، رواية غيوم فرنسية، ص118.

د.غادة كمال سويلم



«غيوم فرنسية».. تضافر البنية السردية وعناصر الهوية

تتشكل البنية السردية في رواية غيوم فرنسية وتتنامى متضافرة مع عناصر الهوية؛ مجسدة تباينًا واضحًا في إدراك كل شخص لهويته وانتمائه من ناحية، ومثيرة أسئلة مربكة حول تراتبية عناصر الهوية، وما ينتج عن هذه التراتبية من خيارات تقود مصائر الشخصيات في خط متصاعد يتشابك مع الخط الزمني للأحداث الذي لا تراجع فيه عن الطريق وإن تنحت الغيوم، وتبدلت الرؤى وتكشفت الحقائق مع تنامي العالم الروائي، إلا أن الوقت لم يكن متاحًا أبدًا للتراجع إلا إلى السبيل نفسها إن نازع إحدى الشخصيات حنينُها إلى ما قد يَحيدُ بها عن الطريق الذي اختارته ومضت فيه. تبدأ أحداث الرواية على أرض المحروسة المشمسة المتنازع عليها مطمع القاصي والداني سحر الشرق وبلد الخيرات الوفيرة، وتنتقل منها إلى فرنسا بلد الغيوم والصقيع وشعارات الحرية والإخاء والمساواة التي بدت مخادعة ومُضلِّلة في كثير من الأحيان وفقًا لما شكلت عليه الكاتبة العالم الروائي؛ بأحداثه وشخوصه وصراعاته، لتنتقل الأحداث في النهاية إلى القاهرة مرة أخرى منذرة بإمكانية أن

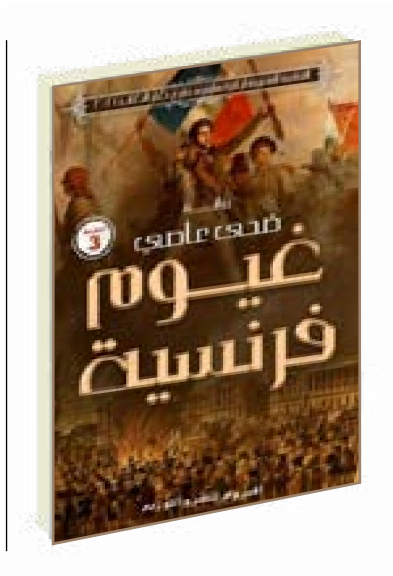
تعيد الأيام كرتها الأولى.

وقد شكل الانتماء للمكان في تلك اللحظة التاريخية عاملًا ثانويًا في خيارات معظم الشخصيات بينما كان العامل الأبرز في خيارات بعضهم وعوا ذلك أم لم يعوه، فها هي أم فضل الله ترفض الرحيل معه إلى فرنسا رغم أنها لم تمانع انضمامه إلى فيلق المعلم يعقوب، ومن ثم الجيش الفرنسي في مصر، إلا أنها آثرت أن تموت بأرضها قائلة: «لقد كبرت يا فضل، ولا أتحمل الغربة، سأعود إلى الصعيد إلى أهلي وقريتي حتى أدفن هناك» ص53. وكذلك رفضت محبوبة زوجة فضل الله السفر ورفض أبوها جرجس، فعندما طلب منها فضل أن تصحبه إلى فرنسا وهي الزوجة المحبة الولهة بزوجها «رفضت، رفضت بعناد عجيب، شيء ما يربطها بتلك الأرض لا تعرفه، وتد آخر أقوى من وتد فضل الله» ص52.

وإن عبرت أم فضل الله بوضوح عن انتمائها للمكان؛ حيث أرادت أن تدفن حيث ولدت، لم تستطع محبوبة أن تعبر عن انتمائها للوطن بوضوح، وإن أصدرت عنه خياراتها لأن المكان اتخذ عندها أبعادًا أعمق في الوجدان وأبعد عن اللسان، فلم يملك المصريون حينذاك معجمًا لغويًا يصوغون من خلاله تعلقهم بوطنهم، فلم يكونوا إلا ضحايا معارك المتنازعين عليه لعصور طويلة، وانحصرت خياراتهم إما في الصمت والخضوع أو موالاة إحدى الفرق لعلهم يجدون عندها مكاسب وأوضاعًا أفضل، ولم تكن فكرة النضال من أجل الاستقلال قد وجدت طريقها إلى كثير منهم، ومن ثم تراجعت فكرة الانتماء للوطن على المستوى الظاهري إلى سفح هرم الهوية بينما شكل الانتماء الديني أو بالأحرى الطائفي قمة هذا الهرم، خاصة عند التذرع من أجل قرار ما مهما اختلفت القرارات وتباينت، فرغم أن ما يربط محبوبة بوطنها انتماء معقد لا تستطيع -بما توافر لديها من معارف- أن تدركه

و تبلوره في كلمات واضحة؛ فإنها كانت تسائل نفسها «كيف تحتمي قاهرة الشمس بمن يختبئون منها؟» ص21، بكل ما يحمله السؤال من إدراك عميق لتباين واضح في الهوية يقتضي أن تتمسك ببقائها في أرضها، إلا أنها حين حاولت أن تثني فضل الله عن عزمه الرحيل مع الفرنسيين لم تستطع أن تبلور اختلافًا واضحًا غير اختلاف الطائفة الدينية، غير أنها أدركت وهي في موقعها في مصر ما لم يدركه كثيرون إلا بعد سفرهم إلى فرنسا، أن الفرنسيين مستعدون للتخلي عن دينهم إن حقق لهم ذلك أي مكاسب إضافية، وأن نابليون على أتم الاستعداد أن يعلن إسلامه إن تراءت له أي منفعة تقتضي ذلك، ومن ثم فقد أبطلت محبوبة حجة زوجها من ناحيتين؛ الأولى اختلاف الطائفة الدينية للفرنسيين إن صح تدينهم، واستعدادهم للتخلي عن دينهم واعتناق الدين الإسلامي الذي يهرب فضل الله من معتنقيه في مصر معتقدًا أن من الأفضل له أن يعيش بين أناس يدينون بنفس دينه. ورغم إخفاق محبوبة في محاولاتها فإنها لم تستطع أن تقتلع جذورها الممتدة في الأرض، وهي جذور أقوى من ارتباطها بفضل الله الذي ظلت تدور بفلكه حتى هجرها، ثم ظلت تدور بفلك ابنه الذي أعطته اسم أبيه نفسه.

وكما كان الانتماء للمكان وللوطن دافعًا للبقاء في مصر، فقد كان كذلك دافعًا للرحيل من أرض النشأة، إلى أرض الميلاد؛ كما فعلت جين أو سعيدة التي أتت إلى مصر طفلة ذات سبع سنوات ونشأت في بيت إبراهيم بك جارية من جواريه، ولكنها لم تنس أبدًا أنها فرنسية مسيحية وإن أتقنت التركية والعربية ومارست شعائر المسلمين، واحتفلت بأعيادهم، واعتادت أجواء المحروسة المشمسة وجوها الدافئ، حتى إذا ما عادت إلى وطنها بعد عشرين سنة ظلت فيها تهفو نفسها للتحرر من العبودية والعودة إلى بيتها المصنوع من جذوع الأشجار



الكائن على شاطئ النهر تمنت لو كان بإمكانها الرجوع مرة أخرى إلى مصر وإلى بيت سيدها إبراهيم بك؛ فقد سبب طول الفترة التي قضتها في مصر اضطرابًا بينًا في هويتها أربكها كثيرًا حتى اعتادت العيش في بلدها؛ فلما عادت إلى صقيع فرنسا وناءت بحمل مسئولية نفسها؛ إذ كان عليها أن تبذل مجهودًا هائلًا لتدبر لنفسها طعامًا ومأوى شديدي التواضع، فضلًا عن المسئولية الأعظم التي وقعت على كاهلها حين أدركت أن عليها أن تقرر لنفسها، ولم تكن قد اعتادت في مصر أي من هذه الأشياء، أدركت حينها أن للحرية وجهًا قاسيًا، وأنها لم تكن مؤهلة لها وربما ندمت على رحيلها من مصر إلى أن قابلها ألبير حوذي أختها فرانسواز وساعدها على إعادة تأهيل نفسها للعيش في المجتمع الفرنسي وألهمتها أخته مارتين أن يكون لها دور في الحياة الاجتماعية؛ ففي الوقت الذي عانت فيه جين قسوة الحرية عرفت من ألبير قصة أخته مارتين أو مغنية الأوبرا الشهيرة ماري فالكور، ورأتها بعينيها تسدي ثمنًا هائلًا دفاعًا عن أفكارها؛ فبعد أن نعمت بحياة سعيدة وحققت مجدًا فنيًّا كبيرًا وامتلكت ثروة هائلة عوضًا لها عما عانته في تربية أخواتها، وخاصة ألبير بعد أن طعنت أمها نفسها بسكين بعد شهور قليلة من إنجابه نظرًا لما قاسته من زوجها في مجتمع يرفض الطلاق، بدأت مارتين بتجميع أخواتها الذين كانوا قد تفرقوا على الأقارب بعد موت والدتهم وحرصت على تعليمهم وتوفير حياة مريحة لهم، ثم ناضلت وخطبت في الميادين وعلى المسارح منادية بحق المرأة في الطلاق، وقوبل ذلك بالتنكيل والقمع والاعتقال والحبس مرارًا من قبل السلطة، لكن الأقسى أن النساء أنفسهن كن يضربنها ويتركنها غارقة في دمائها، فعادة ما تكون المرأة هي الراعية الأمينة للتقاليد والعادات البالية التي تعاني هي ويلاتها في المقام الأول، حتى انتهى بمارتين المطاف في مستشفى الأمراض العقلية مقيدة على كرسي.

ولكن الأفكار لا تمنعها القيود أو الأبواب والنوافذ الموصدة، وبعد سنوات من النضال، وكعادة أي سلطة قامعة تريد أن تتلاعب بمصائر شعبها تَمُنُّ عليهم بعطية من عطاياها حينًا لهدف ما وترهبهم وتقهرهم أحيانًا، منحت السلطة النساء الحق في الطلاق، بحيث بدا منحة لا استجابة لجهود طويلة من المناضلات النسويات اللاتي بذلن أرواحهن في سبيل الحصول على أبسط حقوقهن، ولعل مراجعة سريعة لتاريخ النضال النسوي في بقاع مختلفة من العالم كفيلة بإثبات ذلك.

وفي اللحظة التي أقرت فيها الحكومة الفرنسية حق النساء في الطلاق، شعرت مارتين بكامل حريتها رغم الأغلال التي تقيدها، إذ تحقق جزء مما ناضلت من أجله ممثلة الحرية في أصدق صورها أن تكون مستعدًا أن تبذل نفسك دفاعًا عن حق غيرك وحريته. ورغم أن جين لم تتفهم تضحية مارتين في باديء الأمر، فإنها استلهمتها في النهاية وعملت مع زوجها على تأسيس مدرسة في باريس لتعليم الحرف لأرامل الحرب، واندمجت جين مع مجتمعها وذاع صيتها بعد أن «أسست جمعية ماري فالكور الشهيرة للدفاع عن حقوق المرضى العقليين، والمطالبة بعدم ربطهم بالسلاسل» ص260.

ولم تشكل الأرض الانتماء والوطن فحسب، وإنما رسمت ملامح أهلها وحفرت وجوههم بقسمات معمريها الأوائل، فنرى محبوبة «ذات عينين سوداوين لوزيتين ذاتا رموش حادة كثيفة كستار تغلق به بوابتي الحياة فتنامان مطمئنتين، بشرتها حنطية مائلة إلى سمرة مشوبة بصفرة، تعلن تحديها لجبروت الشمس التي لا تستطيع أن تهزمها بل تزيدها جمالًا» ص21.

ويصف القائد فابيان فضل الله بطوله وسماره وملامحه البارزة بأنه «يشبه المصريين القدماء جدًّا، وكأنه الملك المحارب على عجلته الحربية المنقوش على جدران المعابد» ص33.

وإن انحفرت ملامح المصريين القدماء على وجه محبوبة وفضل الله، فإنهما أو أي من معاصريهم من أبناء البلد الذين غالبًا ما يحملون ملامح متقاربة لم يعرفوا عن تلك المعابد إلا أنها ملهى العفاريت والمساخيط كما حكت لهم جداتهم وأمهاتهم؛ فيقول فضل الله معلقًا على وصف فابيان له «لم أكن أعرف وقتها من هو الذي أشبهه، فالتعليم الذي تلقيته في الكنيسة على يد العرفان البصيرين بقلوبهم، كان يقتصر على

الكتابة والقراءة، وبعض الحساب، وبعض من اللاهوت، ولا أعتقد أن هناك من الشباب الذين كانوا معي في التدريب من اهتم يومًا بنقوش المعابد وملوكها» ص33، 34.

وكما أسرت محبوبة فضل اللّه بهدوئها وملامحها المصرية الشرقية الجذابة، كذلك فعلت معه فرانسواز الكائنة على البر الغربي صاحبة الجسد المرمري و»الوجه المنمنم المرسوم بدقة، وعلى الرغم من صغر عينيها، لكن لونهما الأشبه بلون الخضرة الطازجة يجعلك تشعر أنك في البراح» ص118.

وكما هجر فضل محبوبة بعد ما كان بينهما، هجر فرنسواز بعد ليلة قضاها معها أحس على أثرها ذنبًا عظيمًا في حق محبوبة من ناحية، وإثمًا يخرجه من الملكوت من ناحية أخرى. وإن تعلل فضل في المرة الأولى عند هجرانه لمحبوبة بأنه لا يريد أن يخضع للمماليك، ولا أن يسمع منهم جملة «اشمل يا نصراني، انزل من على البغلة يا نصراني»، وتعلل في الثانية عند هجره فرانسواز بإحساسه بالذنب العظيم تجاه محبوبة وفي حق دينه، فإنه في واقع الأمر لم يرد أن ينتمي إلا لذاته ومجده الشخصي، وإن هفت نفسه للتواصل أحيانًا سرعان ما يتخلص من رغباته عائدًا للتمحور حول ذاته من جديد؛ فقد أغوته حياة المحارب، وأصبحت ساحات المعارك وطنه الوحيد، فلم تحضر محبوبة في عقله إلا لُمامًا، وحين دفعه شوقه لرؤية فرانسواز سرعان ما تراجع ليكمل مسيره إلى ساحته الفضلى ساحة الحرب.

وفي بلد غريب لا تخطئ العين من يحملون ملامح أرضها، فبمجرد أن التقى منصور حنين وزهرة اللذين هجرا مصر على المركب نفسها إلى فرنسا ولم يلتقيا في أثناء الرحلة، أدركا أنهما ينتميان للأرض نفسها تنحفر ملامحها على وجهيهما وفي لكنتهما «دخلت مدام دو بورجون (زهرة).. وعلى الرغم من التل الذي يغطي وجهها، فإن سمار بشرة غير معتاد يطل من خلف عقد لولو يحيط برقبتها.

أدركت مدام دو بورجون، بمجرد دخولها غرفة الإداري في مكتب الحربية، والذي يرتدي بدلة من

مثل شكل الشخصيات تبعًا لما رسمته الكاتبة ملمحًا مميزًا لهويتها من ناحية، وكاشفًا عنها من ناحية أخرى، فتعطي ملامح الوجه ولون البشرة الإشارات الأولى في طريق اكتشاف هوية الإنسان وانتمائه لبلد معين، ثم يؤكد هذا الانتماء لغته ولكنته الحاضرة خلف أي لغة ينطقها.

المخمل الحريري، أن هذا الرجل الجنوبي بعينيه السوداوين الواسعتين، وهذه الرموش الكثيفة، وهذا الشعر الفاحم بتجعيدته الخفيفة المنسقة، وهذا الشارب الكثيف والمهذب بعناية على الطريقة الفرنسية، من هناك القريب من القلب البعيد عن العين، هناك الذي تكالب على ذاكرتها في ثوان معدودة.. بولاق، ميدان الخرق، الأزبكية، بين السورين..) ص196– 197.

إذن فقد مثل شكل الشخصيات تبعًا لما رسمته الكاتبة ملمحًا مميزًا لهويتها من ناحية، وكاشفًا عنها من ناحية أخرى، فتعطي ملامح الوجه ولون البشرة الإشارات الأولى في طريق اكتشاف هوية الإنسان وانتمائه لبلد معين، ثم يؤكد هذا الانتماء لغته ولكنته الحاضرة خلف أي لغة ينطقها، وهذا ما أكد لكل من منصور حنين وزهرة بما لا يدع مكانًا للشك أنهما ينحدران من الأرض نفسها.

ولأن منصور وزهرة كانا يبحثان عن الألفة فقد سعدا كثيرًا بهذا اللقاء الذي جمع بينهما وتوالت لقاءاتهما، بينما خشي فضل اللّه أن تقف بشرته السمراء وملامحه المصرية ولكنته العربية حائلًا دون المزيد من أمجاده الشخصية، دون أن يكون

من أصحاب القرار لعله يتمكن في يوم ما أن يعود إلى مصر فاتحًا مصطحبًا جنوده الفرنسيين «لكني لست متأكدًا هل ستقف البشرة السمراء، واللكنة الفرنسية المعجونة بالعربي، حائلًا أن أكون من رجال الصف الأول» ص202.

وحين التقى فضل الله وجين بعد سفرهما بفترة مثلت العربية تحررًا لألسنتهم من قيود اللغة الجديدة؛ فقد اشتاقا إلى أن يتحدثا بطلاقة دون إشارات وتمثيل بالجسد ليفهم المتلقي ما يقولونه:

«جين: لقد اشتقت للحديث باللغة العربية.

وفي الحقيقة أيضًا أنا اشتقت لسماع لغتي، واشتقت أن أتكلم دون أن أفكر في البحث عن مفردات تعبر عما أريده، ودون أن أستخدم يدي وعيني وتعبيرات وجهي لاستكمال ما ينقصني من أشياء لا أعرف معناها» ص120.

وقد حرصت الكاتبة على تمثيل كل اللغات المشكلة لهوية الشخصيات في النص، ففضلًا عن العربية ظهرت الفرنسية في غناء العمال الفرنسيين على المقاهي، وظهرت القبطية في تضرع فضل عند رغبته في الخلاص مرنمًا «جي بنيوت إتخين فيؤوي، ماريف توفو أنجيه بيكران؛ أبانا الذي في السماء ليتقدس اسمك» 148. وأرخت الأحداث في مصر على لسان أبطال روايتها بالشهور القبطية، بينما أرخت بالشهور الفرنسية الجديدة بعد انتقال الأحداث إلى باريس.

وأوضحت على لسان منصور حنين كيف تحولت مصر من اللغة القبطية إلى العربية «اللغة القبطية هي لغة كل المصريين قبل أن يأتي العرب المسلمون إلى مصر في البداية كانت صلواتنا المسيحية وترانيمنا تقال بالقبطية، حتى أتى البابا غبريال بن تريك منذ حوالي ستمائة عام، وقرر السماح بإقامة الصلوات باللغة العربية» ص234- 235.

ولأن اللغة وعاء للهوية وداعمة لها وعنصر من أهم عناصرها كما أدرك الأب عبد الملك، أسس مدرسة في فرنسا لتعليم اللغة القبطية التي تعلمها بنفسه من الأوراق والمخطوطات التي عثر عليها في الكنائس، وكان من بين أهم تلامذته شامبليون الذي فك رموز حجر رشيد عام 1822، تبعًا لما يذكر في السياق التاريخي لأحداث الرواية.

وكما كانت اللغة محددًا شديد الأهمية من محددات الهوية من ناحية، فقد كانت حائلًا دون إمكانية التواصل أحيانًا من ناحية أخرى، ففي بعض الأوقات نحتاج أن نجرد الأشياء من محدداتها للوصول إلى المشترك الإنساني الأعمق؛ إذا ما أردنا تواصلًا يتعالى على أي هوية دون أن يطمسها، وهو أمر فطري يدركه شاب بسيط مثل ألبير؛ فحين لاحظ انزواء جين عرض عليها الذهاب لمشاهدة أحد العروض المسرحية، وسرعان ما تدارك الأمر عارضًا عليها الاستماع لحفلة موسيقية؛

«لاحظ ألبير هذا الانزواء، فإذا به ذات ليلة يقول لي:

ما رأيك أن نخرج معًا لحضور

أحد العروض المسرحية؟
ربما لم يكن الاختيار الأمثل منه، قلت:
لا أفهم ما يقولونه في المسرحيات، كلامهم يشبه كلام فرنسواز.
ابتسم البير قائلًا:
ممكن أن نبدلها بحفلة موسيقية، فالموسيقى هي لغة الإنسانية المشتركة» ص172.
هذا وإن برز الانتماء للوطن وللغة على مستوى الوعي أحيانًا، فقد كمن في قرارة اللاوعي في كثير من الأحيان، مفسحًا المجال للانتماء الديني والصراع حوله؛ فكما رغب فضل اللّه في الرحيل هربًا من التمييز الديني التي تمثله جملة «اشمل يا نصراني» التي ظلت تقصيه إلى الشمال كلما حاول الهرب منها حتى مات متجمدًا في روسيا؛ حيث برودة الشمال القارصة. حاولت محبوبة أن تمنعه من الرحيل بإقناعه أن الفرنسيين منافقون لا دين لهم وأن مسيحيتهم -إن كانوا ما زالوا متمسكين بها- تختلف عن مسيحية الكنيسة القبطية في مصر.
واعتبر القديس مرقص السفر إلى فرنسا خيانة عظمى للكنيسة القبطية، وأن الخطر الحقيقي الذي يهدد مسيحيي مصر هم الفرنسيون وليس المماليك «الخطر الحقيقي الآن بالنسبة لنا هم الفرنساوية؛ إذا حكمونا حتمًا فسيخضعوننا لبابا رومية، يعقوب وأمثاله من أصحاب المال والنفوذ لا يحسبون عواقب الأمور، لا يقرأون التاريخ، لا يعرفون الدين، لا يدركون حقًّا وليس عندهم بعد نظر، يعقوب أثاره أن المماليك والعامة دخلوا يقتلون النصارى، أخذ يدعم الفرنساوية حتى يقي النصارى شر القتل، لا يعرف يعقوب كم من الدماء أهدرت حتى نحافظ على عقيدة الكنيسة القبطية، يعقوب لا يسمع شيئًا عن الرعب البابوي، والآن يأتي هو ليسلم الفرنساوية مصر والكنيسة القبطية، أفهم ذلك من رجل مثل يعقوب، لا يعرف إلا لغة المال والسلطة، أما أنت فرجل دين لا أفهمك، ولا أفهم أسبابك» ص26.
ولا يخفى انتماء مرقص الشديد للطائفة الدينية حتى إنه يرى بذل الدماء ضريبة زهيدة للحفاظ عليها، وقد أريقت الكثير من الدماء في سبيل ذلك، ولا بأس من أن يراق المزيد فـ«الحفاظ على العقيدة ليس أمرًا هينًا، هناك ضرر أقل من ضرر» ص26.
ورغم ما وجهه مرقص لعبد الملك من تهديدات واتهامات ضمنية وصريحة بالخيانة فقد سافر عبد الملك حاملًا هدفًا أسمى «تبعت يعقوب لأنني وجدت معه إجابة، أو حتى شبه إجابة، عن سؤال ما كان دائمًا يؤرقني: هل لنا نحن رجال الإكليروس دور أكثر إيجابية غير اللجوء إلى العظات في القداس الإلهي؟ دور يسعى إلى مواجهة البؤس والظلم الهائل بدلًا من تحملهما أملًا في الخلاص.
فتح لي يعقوب بابًا آخر للخلاص» ص65.
ولا يعني هذا أنه تواءم سريعًا مع الوضع في فرنسا فقد أرقته الليالي التي قضاها في الكنيسة الفرنسية

يسترجع كلمات مرقص والأنبا يوساب الذي كان يتخيله دائمًا وكأنه يوبخه «قائلًا «مائة وخمسون عامًا نرفض الاستجابة لإرساليتهم، وندافع عن عقيدتنا بكل ما أوتينا من قوة، حتى أغلقوا المركز ورحل الرهبان، هل نسيت عرض لويس الرابع عشر بتعليم ثلاثة من أبناء القبط على حسابه في باريس؟ ولكن لم يقبل القبط لم يجد الفرنسيون من كل الشعب القبطي ثلاثة أفراد يقبلون، على الرغم من الفقر والعوز، وأنت الآن تذهب لهم بقدميك، وتبيت عندهم؟» ص85، 86.

ولم يكن عبد الملك أقل انتماءً وتمسكًا بدينه من مرقص والأنبا ياسوب ولكنه كان يسعى لدور أسمى فيما يرى، فبدأ بالبحث عن المسيحيين المصريين في فرنسا لإقامة القداس لهم، ثم أنشأ مدرسة لتعليم القبطية، ثم اضطلع بدور تنويري شديد الخطورة، وهو الترجمة وإعادة قراءة التراث الديني القبطي باحثًا عن جسور التقاء بين مختلف الطوائف. وقد أنار هذا الهدف في عقله ما عانه فضل حين أراد الاعتراف والخلاص في إحدى كنائس فرنسا، ولكن لم تتقبله الكنيسة واعتبرته غير مسيحي في صدمة لم يتوقعها حين هاجر إلى فرنسا هاربًا من التمييز الديني ضده في مصر، وقد عبر عن صدمته قائلًا: «لم يتحمل عقلي ما يقوله هذا الكاهن، لم أتحمل سماع كل هذا التشكيك في إيماني، كيف لا أكون مسيحيًّا؟ كيف لا تكون أمي مسيحية، وهي التي لا تترك القداس أبدًا؟ والقديس إثناسيوس، والأنبا باخوم، وشفيعي تادرس الشطبي؟ كيف يكون كل هؤلاء كفرة؟» ص147.

وظل قلبه معذبًا ينوء بذنبه حتى قابل عبد الملك وساعده على الخلاص قبل أيام قليلة من وفاته في روسيا.

وفي حين شكلت الكنيسة الفرنسية خطرًا كبيرًا على الكنيسة القبطية فيما اعتقد مسيحيو مصر لم يكن الفرنسيون مشغولين بذلك على الإطلاق، فقد ثاروا فيما ثاروا على الكنيسة وآبائها الذين كانوا سببًا في قمعهم وإخضاعهم طيلة سنوات من الظلم والقهر، وكانوا عونًا للحكام الظالمين على الشعب المغبون.

وفي الوقت الذي كان المصريون فيه حريصين على وشم أيديهم بعلامة الصليب كان الفرنسيون يرون الوشم شكلًا جماليًّا لا دليلًا على الدين أو التدين كما أوضحت فرانسواز لفضل الذي شرح لها بدوره سبب حرص مسيحيي مصر على دق الصليب «إن الأقباط يدقون الصليب نوعًا من المقاومة، وإعلان تمسكهم بمسيحيتهم، وآخرون يقولون إن المسيحيين أجبروا على هذا حتى يتم التعرف عليهم» ص119.

وقد استشعرت فرانسواز وشم الصليب على قلب فضل وليس على معصمه فحسب، ومن ثم أدركت أن أفكارها المتحررة من كل تعاليم الكنيسة العتيقة من شأنها أن تخيفه، كما يخشى الرجل الاقتراب من المرأة الحرة وإن انبهر بها. وقدمت فرانسواز نموذجًا آخر للتحرر حين تمردت على تعاليم الكنيسة التي تربط الفضيلة بكبت رغبات الجسد وقمع شهواته، ولأن فرانسوز تدرك معنى الحرية دافعت عن الفكرة وإن لم تنوِ التعلل بها للتواصل مع فضل أو غيره مرة أخرى؛ إذ اعتزلت الحياة وانضمت للمتصوفين الكاثوليك.

وشكل الانتماء الديني، ولو ظاهريًّا، عائقًا دون إمكانية تحقيق التواصل الكامل، فقد كان حائلًا دون زواج منصور وزهرة التي أرادت أن يَعْبُر منصور إلى هويتها من خلال نطق الشهادتين ليكون مسلمًا مثلها، فيحل لها الزواج به، ولم يعنها إطلاقًا أن يظل الأمر شكليًّا، فقد سبق أن تزوجت رينيه القائد الفرنسي المسيحي بعد نطقه الشهادتين، وهي على يقين بأنه ما زال على دينه، بل إنه أصر على تعميد ابنهما. وظل مآل علاقة زهرة بمنصور مجهولًا بالنسبة للمتلقي.

على ما سبق يتبدى تضافر عناصر الهوية مع عناصر وتقنيات البناء السردي في علاقة جدلية تثير العديد من الأسئلة الوجودية حول هوية الإنسان، وحريته، وانتماءاته في عالم يتلاعب بالأفكار والمشاعر وتحتدم فيه الصراعات وتتوه الحقائق ○

د.سحر محمد فتحي



تحول الرؤى وتخلخل القناعات في «غيوم فرنسية»

اتخذت الرواية من المونولوج الداخلي لشخصياتها، والحوار المتسائل حينًا والمستنكر المتعجب حينًا آخر بين الشخصيات، والمفارقة، والمواجهة تقنيات فنية تُخلخِل من خلالها الثابت والمستقر من قناعات ورؤى وتصورات بسلاسة وحكمة، ومن ثم تفتح آفاقا غير محدودة للمراجعة وإعادة التفكير والتقبل واكتشاف الوجه الآخر للأمور والبحث عن المسكوت عنه وراء الشعارات والقناعات الكبرى حيث لا وجود لحقيقة مؤكدة.

تنسج ضحى عاصي العالم الروائي في روايتها «غيوم فرنسية» عبر التاريخ بأحداثه وشخصياته، إلا أنها تدخل إلى هذا العالم الروائي –وتُدخلنا معها نحن قراء الرواية– متخلصة من الأحكام القيمية التي لحقت هذه الشخصيات التاريخية وعرفت عنها؛ لتعطي لشخصيات روايتها حرية أن تنمو داخل هذا العالم الفني عالم الرواية بمعطيات هذا العالم بما يتسع له من رحابة وخيال وتقنيات فنية تتشكل الشخصيات والأحداث من خلالها في ثوب جديد.

هكذا ندخل إلى عالم هذه الرواية ونحن على وعي أنها تتخذ من سياق زمني تاريخي إطارًا لها، حيث تتوقف «غيوم فرنسية» عند نقطة زمنية في تاريخ مصر متأججة الصراعات متضاربة التوجهات مليئة بالأحداث، إنها فترة حكم المماليك لمصر وما شهدته من صراع وحروب مع العثمانيين من ناحية ومع الفرنسيين من ناحية أخرى.

في ظل هذا السياق الزمني فالمجال مفتوح على مصراعيه لادعاء بطولات، واعتناق قناعات، وتبدل ولاءات، وسك تهم متبادلة يتراشق بها جميع الأطراف، فضلًا عن الوصم بالخيانة للدين والوطن والأهل، في مثل هذا السياق الزمني يتشبث الأشخاص برؤاهم وتصوراتهم وأحكامهم وقناعتهم باعتبارها حقيقة مؤكدة لا مجال لمساءلتها أو التفكر فيها.

من هنا بدأت «غيوم فرنسية» بفنية شديدة في إبداع سياق روائي يتسع لما لم يتسع له السياق التاريخي، حيث تفارق شخصيات الرواية الكثير

من الأحكام التاريخية التي لحقت بها، ولا يبقى لها إلا المعالم والظلال الرئيسة التي عُرفت بها في هذه الفترة الزمنية، لتتشكل شخصيات هذا العالم الروائي وتنمو وتتحول وتتغير مساراتها عبر المواجهة –التي تحرص الروائية عليها على مدار صفحات الرواية من بدايتها إلى نهايتها– هذه المواجهة التي تَمْثُل فيها القناعات المستقرة والرؤى المتخيلة والتصورات المسبقة أمام المساءلة التي تكشف عن الوجوه المتعددة الغائمة الغائبة للشيء نفسه التي تتكشف بصعوبة عبر الغيوم.

وقد شملت هذه المواجهة في جرأة وعمق عدة مستويات حيث الدين، والسياسة، والوطن الانتماء له والدفاع عنه، الديمقراطية والحريات، وهذه الثنائية الشهيرة (الشرق والغرب) وما يحمله كل طرف عن الآخر من رؤى وتصورات، ففي حوار فابيان القائد الفرنسي المخضرم في ساحة القتال مع فضل اللّه المصري المنضم للجيش الفرنسي والذي غادر إلى فرنسا محملًا بالعديد من الأحلام والتطلعات ما يكشف عن هذه المواجهة وما تحققه من أهداف «هل أحببت فرنسا؟ كان سؤالًا تقليديًّا، ولكني لم أكن جاهزًا للإجابة، أو حتى فكرت فيها، ربما لأنني لا أزال هناك في عالمي الذي تركه جسدي ولم تتركه روحي. تداركت صمتي، ونظرت إلى فابيان، وأجبته: بالطبع نعم. وهل تعرف حقًّا ما هي فرنسا حتى تحبها؟ تلعثمت قليلًا، وأدركتني الإجابة:

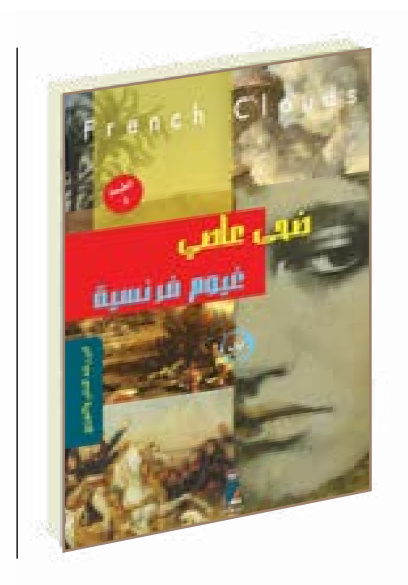
المساواة.. الثورة.. الجمهورية.. العدل.. الإخاء.

كان فابيان مستغرقًا في النظر إلى كأسه، أجابني بصوت لا يشبه حيويته: الحلم.. لقد أحببت الحلم. الحلم الذي أحبه الكثيرون منا، كلٌّ بطريقته، وحاول الدفاع عنه، كل بطريقته». (ص95، 96)

يأخذ حديث فابيان في التصاعد ليكشف عن الوجه الآخر لهذه القناعات الكبرى «الحلم الذي جعلني أعمل تحت قيادة الرجل الذي قتل الفرنسيين بالقنابل، هل تعلم أن بونابرت وضع مدافعه في كنيسة سان روش، وعندما اقترب المتظاهرون أعطى الأوامر بإطلاق النار عليهم؟ قال جملته الشهيرة، أطلقوا النار، وفي خلال دقائق تحولت الساحة إلى بركة من الدماء، كان عددهم حوالي عشرين ألفًا، كانت مجزرة بمعنى الكلمة، أما هو فقد تمت ترقيته لجنرال، هل تعلم أنها المرة الأولى في تاريخ فرنسا أن تطلب الحكومة تدخل الجيش لقمع المتظاهرين؟ كان ذلك باسم الحفاظ على الثورة». (ص96، 97)

يستمر الحوار بين الشخصيتين: القائد الفرنسي «فابيان» و«فضل اللّه الزيات» المصري المنضم للجيش الفرنسي في تصاعد يقلب موازين الأمر ويكشف عن وجه مغاير وربما صادم يصل ذروته مع هذه الجملة العميقة الفارقة التي تأتي على لسان فابيان «التجربة علمتني أن لكل شيء في الحياة، حتى أكثرها نبلًا، وجهًا آخر شرسًا ومدمرًا» هذه الجملة المكثفة تفجر كمًّا هائلًا من التساؤلات والمراجعات، وتُخلخِل القناعات الكبرى، وتزيح الغيوم عما وراء الشعارات.

الوجه الآخر عنصر مهيمن في هذا العالم الروائي تتغياه الرواية وتنقب عنه وتسعى لكشفه حتى مع أشد الأمور ثباتًا في حياة الإنسان «الدين» حيث المسلمات دون جدال أو تفكير أو مراجعة ومناقشة، كان تمرد الشخصيات مسوغًا فنيًّا للكشف عن الوجه الآخر، فعبر تمرد «فضل اللّه الزيات» بطل هذه الرواية نستطيع أن نرى الوجه الآخر للمسيح في مواجهة الوجه الثابت والمستقر الذي تعتنقه «محبوبة» زوجة البطل وتطرحه عليه باستمرار «كنت أعلم ما ستقوله لي محبوبة مسبقًا، ستقول ما يقوله كل قبطي لنفسه منذ مئات السنين؛ «نحن طوال حياتنا نعيش، والحياة تمشي وتمر ونذهب إلى كنائسنا، نتاجر ونتحرك في الأسواق بحرية، لا أحد يعترضنا، لا أحد يهددنا، وما حدث (عكسة) وستنتهي، وهذا قدرنا، نتألم ونتحمل مثلنا



مثل المسيح». كانت المرة الأولى التي أفكر فيها في معنى كل شيء: المسيح– الخلاص– الآلام– الضعف– القوة– التسامح». (ص 22)
من هذا التفكر الذي أخذ «فضل اللّه الزيات» يمارسه تجاه كلام «محبوبة» الذي يمثل معتقد جموع أفراد ديانته يتكشف الوجه الآخر «كان شيء ما بداخلي يقول: لم يأت المسيح ليجعلنا ضعفاء، لم يَخف المسيح أحدًا، وقف أمام الجميع لم ينحنِ، عاش مدافعًا عن دينه، ومات جبارًا، لم يأت المسيح ليعلمنا أن نرضخ للظلم». (ص23) عبر هذا التفكر يبدأ فضل اللّه في مخالفة المتعارف عليه عند أبناء ديانته متمردًا مقتديًا في تمرده بالمسيح، أو لعله مبررًا لذاته ما تطمح فيه من رغبات «هل فعل المسيح غير هذا؟ لقد خرق النظام اليهودي عندما وجد أن الناس أصبحوا تابعين للفرض.. لم يكن المسيح أبدًا خاضعًا ولا ضعيفًا، كان ثائرًا متمردًا». (ص65) إله «فضل اللّه» الذي يكشف عنه هو «إله مُحرر يتدخل في التاريخ من أجل تحطيم هياكل الظلم، ويرفع المظلومين، ويحرر العبيد، ويسقط الإمبراطوريات» (ص65)، هذا هو الدور الأكثر إيجابية الذي يرتضيه فضل اللّه بديلًا عن تحمل الآلام أملًا في الخلاص، ليكون تمرده هذا دافعًا ومبررًا له للانضمام إلى الفرنسيين سعيًا منه للتخلص مما يتعرض له من تمييز في بلده ممثلًا في عبارة «اشمل يا نصراني» التي كان تكررها في ذهنه يكشف عما أحدثته من ندبة في هويته وانتمائه «لن أبقى في بلد يقولون لي فيه: انزل من على البغلة يا نصراني» (ص53)، فينتقل إلى فرنسا وينضم إلى الفرنسيين حيث «سيظلون نصارى، ولن يقولوا لنا نصراني كأنها سبة». (ص30)
أثناء رحلة السفر إلى فرنسا تتشكل الرؤى والأحلام والتصورات «من المؤكد أن عندهم في كل شارع كنيسة، وليس كما عندنا». (ص84)
هذه الرؤى والتصورات التي تتحول وتتبدل على أرض الواقع «هكذا توقعت أن تكون تماثيل العدرا والمسيح في كل مكان، هذا ما تصورته، أن يكون في بلد مسيحية، فماذا سيكون بالشوارع سوى العدرا والمسيح والصلبان؟ وبماذا ستزين الجدران سوى بالأيقونات؟ ولكنها لم تكن العدرا، كانت تماثيل لامرأة أخرى، عرفتُ بعدها من تكون». (ص87، 88)
تزداد الأحداث في فرنسا حدة وتصاعدًا عبر المفارقة الدرامية التي يعيشها «فضل اللّه»، فبينما يذهب إلى فرنسا يحركه الانتماء إلى أبناء ديانته ليعيش مع نصارى مثله لا مجال للتمييز عندهم فهم أبناء دين واحد توحدهم الديانة وتلغي الفروق بينهم، تطالعه شخصية «فرانسواز» حيث الصورة الحية لفرنسا بما تعج به من أحداث في هذا السياق الزمني، التحرر في ذروته الجرأة والتمرد، أضواء المدينة المبهرة التي تسحبك بقوة إليها، متعة التجريب «لم تعطني فرانسواز أي فرصة للارتباك، كانت تقودني إلى كل شيء، أخذت يدي وضعتها على جسدها المندى بقطرات الشهوة قائلة: كيف للحب أن ينضج دون أن تلمس ما تحب؟ لأول مرة تتجول يدي بجسد امرأة بكل هذه الحرية، لامست فيها كل شيء، كل شيء، كل جزء من شعر رأسها حتى أصابع قدميها، وبينما أصابعي تكتشف كل الممنوعات..» (ص141)، تتشكل المفارقة بعد هذا اللقاء حيث صنعت «فرانسواز» موقفًا متأزمًا في معتقد «فضل اللّه» أحدثت شرخًا غائرًا في إيمانه في دينه في علاقته بالإله ومن ثم فيما تبقى له من هوية «اليوم بكيت عندما تذكرت نفسي في تلك الليلة بعدما ارتديت ملابسي عائدًا من عند فرانسواز؛ لأنني فقط ليلتها تأكدت أنني لم أعد فضل اللّه الزيات، أصبحت فضل الذي تاه في جوف ليل فرانسواز». (ص143)
تزداد المفارقة عمقًا وبعدًا دراميًّا حينما يحاول «فضل اللّه» الاحتماء بالكنيسة للملمة ما تبقى منه «أما الآن فأشعر بحاجة شديدة إلى التقرب إلى اللّه، إلى الصلاة، إلى الاعتراف، إلى تلك اليد الإلهية التي ستعيد إليَّ توازني» (ص145)، حيث يُقابَل داخل الكنيسة بإنكار كونه مسيحيًّا النصارى يسلبونه ديانته، هرب من التمييز ليواجه بالطرد والإنكار، كيف له أن يستوعب ما يتكشف أمامه الآن «لستُ مسيحيًّا؟! لا أعرف كيف تماسكت أعصابي، ولكنني باندفاع شمرت كم قميصي عن معصمي، وبصوت شديد الغضب والحسم قلت: انظر إلى يدي ألا ترى صليبي؟ أنا نصراني،



أتيت إلى هنا لأني نصراني. بدأ صوتي يرتفع بين الهذيان والصراخ: تركت أرضي وزوجتي لأنهم يقولون لي هناك «اشمل يا نصراني.. انزل من على البغلة يا نصراني..». (ص147) عبر هذه المواجهة الصادمة من هنا من هذه النقطة يفقد «فضل اللّه» آخر ما تبقى له من محددات الهوية «بدأت أشعر باللاشيء، لا شيء يشبهني، لا شيء يخصني هنا، كل الأشياء غريبة، لا الأرض التي أخطو عليها أرضي، ولا السماء فوقي فيها ربي، ولا الحضن الذي ارتميت عليه منذ أيام يحق لي». (ص 147) لقد اضطربت كل قناعاته؛ تحولت بل تحطمت رؤاه وأحلامه وتصوراته وتكشف أمامه وجه آخر تخفيه الغيوم الفرنسية.

كما مثَّل «الدين» عنصرًا مهمًّا ومحوريًّا في هذا العالم الروائي جاء «الوطن» عنصرًا مركزيًّا في الرواية؛ إنه المُشكِل العميق للصراع بمستوييه الخارجي التاريخي بما يحويه من أطماع سياسية وحروب استعمارية، والفني الذي يدور داخل شخصيات العالم الروائي وما يلعبه هذا الصراع من دفع للأحداث واتخاذ لمواقف متعددة من قبل شخوص الرواية.

هل ثمة وجه آخر لخوض الحرب دفاعًا عن الوطن؟ «وهل يوجد إنسان لا يعرف ما هي الحرب؟!». (ص106) على لسان «فضل اللّه» جاء هذا السؤال الاستنكاري المتعجب، الحرب ودوافعها من الأمور الراسخة المستقرة في الأذهان؛ لتأتي إجابة «فابيان» القائد الحربي المحنك مُخلخِلَةً لكل قار وراسخ ومستقر «أنت تعرف الحرب كما يعرفها العامة، قتل، موت، دمار، خراب، هزيمة، انتصار، خسائر، غنائم. الآن يجب أن تعرفها بشكل آخر، شكل يخلو من العواطف، شكل يليق برجل من رجالها وصانعيها.. الحرب يا فضل من الناحية المجردة هي عملية بشرية، الإنسان فيها هو السبب والهدف، كما أنه هو الوسيلة والغاية، والنزاع ليس نزاعًا في المطلق بدون تحديد، ولكنه نزاع بين مجموعتين، تحاول إرادة كل منهما القضاء على الآخر، أما في الأصل فهي صراع الوجود بين المصالح الكبرى، ولكنه لا يسوَّى إلا بالدم، وهذا ما يميزها عن أي نزاعات أخرى، يقولون عنها فن،



أما أنا فأفضل مقارنتها بالتجارة التي هي أيضًا نزاع بين المصالح..». (ص106) إنه الوجه الآخر للحرب الذي تكثفه هذه العبارات «عليك أن تعرف أن الحرب جزء من كل، وأن الكل هو السياسة، وأن السياسة هي الرحم التي تنمو فيها الحرب». (ص107)

في أزمنة الحروب والثورات تظهر وجوه وتختفي أخرى، تسقط أقنعة وتتكشف حقائق، يحرص أغلب من يعايش هذا السياق الزمني أن يتخذ موقعًا بطوليًّا ادعاءً كان أم إيمانًا، مزيفًا كان أم حقيقيًّا، في ظل هذا الوضع المربك تتزايد الاتهامات بالخيانة وبيع الوطن عند أقل مخالفة لوضع ما أو خروج عن المألوف والمتعارف عليه لمن يتصف بالوطنية والانتماء، يصعب على النفس البشرية ألا تحظى بالقبول مما يحول مسايرة المتعارف عليه مجرد المسايرة إلى إيمان واعتقاد مع الوقت.

شخصيات متفردة فقط هي التي باستطاعتها أن تمضي غير عابئة بصورتها في نظر الآخرين ولا بأحكامهم عنها ولا يعنيها قبولهم أو رفضهم لها في سبيل تحقيق أهداف نبيلة ربما لن تجني هي ثمارها، إلى هذا النوع من الشخصيات تنتمي شخصية «مارتين» التي ضحت بكل شيء «ولكن مارتين لم تفارق خيالي، وظللت أتساءل ما الذي دفع هذه الحسناء الفاتنة أن تترك كل هذه الشهرة، وكل هذا الثراء، ومئات المعجبين والعشاق، الذين يلقون عليها الزهور، ويحاولون كسب ودها، لتزج بنفسها في هتافات وخُطَب وثورة تنتهي بها في مستشفى للأمراض العقلية؟!». (ص183)



فالوجه الأول لمارتين ما أقرته المستشفى بأنها فقدت قواها العقلية حتى يتكشف الوجه الآخر لها الواعي بدوره النضالي المؤمن بتأثير أفعاله واختياراته «كان الجميع يتوقع أن تكف مارتين عن مهاجمتها للنظام الجديد، بعد هذا السجن، وبالرغم من التحذيرات المتتالية والتهديدات المباشرة، ظل صوتها الذي صدح



كما مثَّل "الدين" عنصرًا مهمًا ومحوريًا في هذا العالم الروائي جاء "الوطن" عنصرًا مركزيًا في الرواية؛ إنه المُشكِل العميق للصراع بمستوييه الخارجي التاريخي بما يحويه من أطماع سياسية وحروب استعمارية، والفني الذي يدور داخل شخصيات العالم الروائي وما يلعبه هذا الصراع من دفع للأحداث واتخاذ لمواقف متعددة من قبل شخوص الرواية.

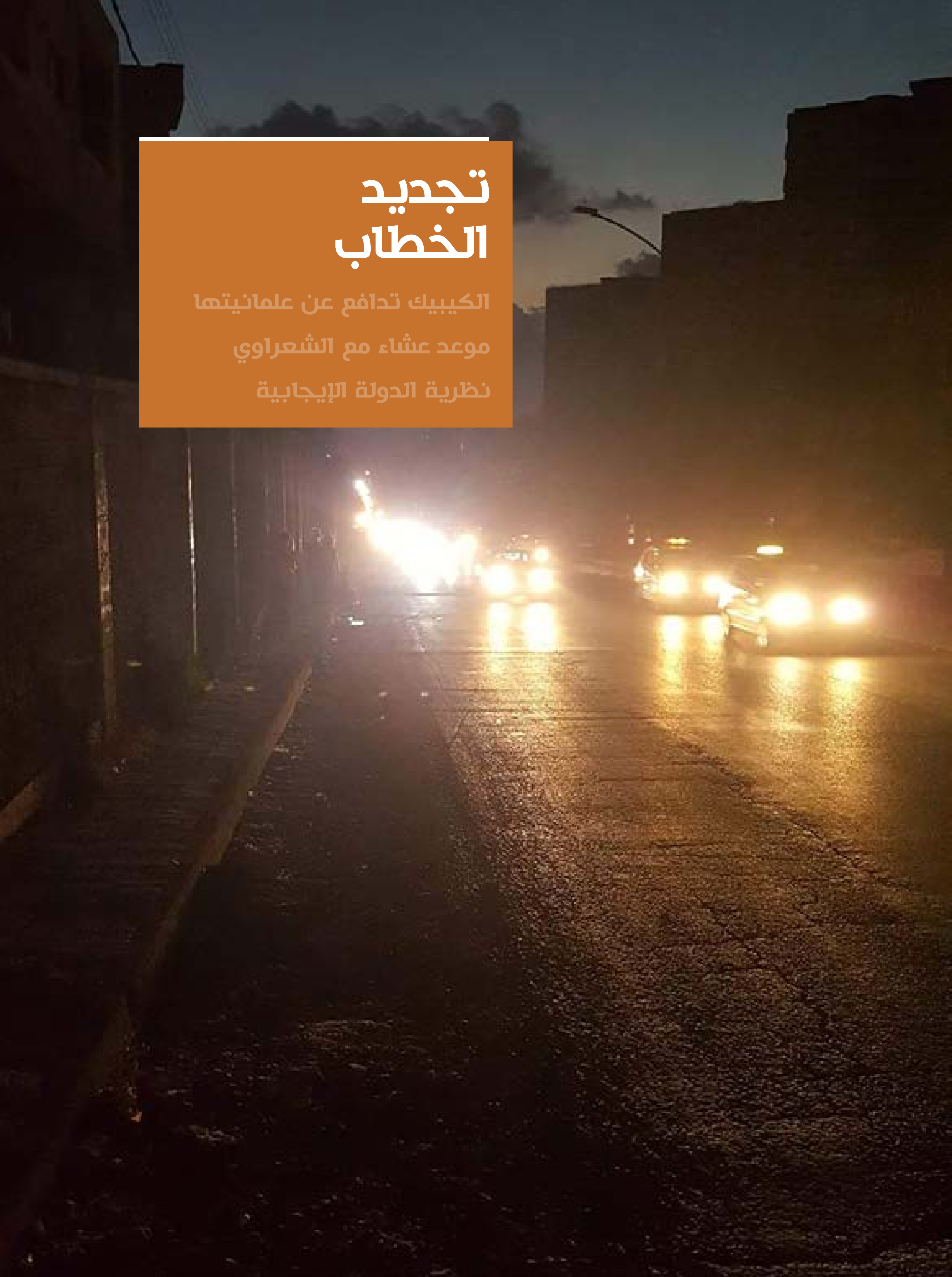
في مسارح باريس وإيطاليا يصدح في الشوارع والميادين، بالخطب والهتافات» (ص181)، وكما تنتمي «مارتين» إلى هذا النوع المتفرد ينتمي «يعقوب» أيضًا.

يمثل «يعقوب» شخصية أساسية في غيوم فرنسية إلى درجة أنه يظل حاضرًا في خلفية أحداث الرواية حتى بعد موته، هو حاضر في الشخصيات التي سافرت معه إلى فرنسا، هو حاضر في الشخصيات التي بقيت في مصر، «يعقوب» شخصية إشكالية في هذا العالم الروائي هو الشخصية الموصومة بالخيانة للوطن والخروج على الكنيسة وهو ما تذكر به شخصية «محبوبة» طوال الوقت في موقفها المعلن ضد «يعقوب»: «لا تسمع كلام أبي، لا تنضم إلى الفرنساوية، لا أفهم كيف تفكر أن تنضم إلى يعقوب وأنت تعلم جيدًا أنه قبطي فاجر» (ص21)، لكن «يعقوب» في الوقت ذاته هو الذي يحمي أبناء ديانته ويدافع عنهم ويؤمن لهم مساكنهم «المعلم يعقوب رجل بمائة رجل، رجل لم تأت به ولَّادة، كيف خطرت له فكرة أن يبني قلعة ويسورها بسور وأبراج، وباب كبير؟ لولاه كنا ذُبحنا كلنا مثل نصارى الرملة وبين السورين». (ص20)

لعل «محبوبة» هنا إذا ما وضعناها في مقابلة «يعقوب» تمثل المألوف والمتعارف عليه في الانتماء إلى الوطن ومحبته والاحتماء به. «محبوبة» شخصية رئيسة في هذا العالم الروائي أيضًا، بل تكاد تكون هي عماده، فمن بيتها تبدأ أحداث الرواية وعلى بابها تنتهي «طرقتان على الباب، طرقتان غريبتان لم تعهد مثلهما. فتحت محبوبة الباب، لتجد ضابطًا فرنسيًّا يسألها: هل أنت مدام الجنرال فضل اللّه الزيات؟ كانت إجابة ملتبسة: أنا أم فضل اللّه الزيات». (ص282) إذن فعند «محبوبة» هناك فضل جديد فالوطن لا يعدم أبناءه، وتظل «محبوبة» حاضرة في خلفية الرواية سواء بالإيجاب عند تذكر «فضل اللّه» لها أم بالسلب عند تناسيها وعدم القدرة حتى على مجرد الاطمئنان والسؤال عليها.

«محبوبة» في تمثيلها للمألوف نجدها تنطق بالمتوقع والمستقر في ثبات خطي على مدار الرواية، فعلى المستوى الديني «كنت أعلم ما ستقوله لي محبوبة مسبقًا، ستقول ما يقوله كل قبطي لنفسه منذ مئات السنين.. قدرنا، نتألم ونتحمل مثلنا مثل المسيح» (ص22)، وعلى المستوى السياسي «ومن قال لك إن الفرنساوية لن يكونوا أسوأ من المماليك؟

هل تتصور لأنهم نصارى؟ يقال إن بونابرته أعلن إسلامه.. باع المسيح والصليب حتى يكسب الأرض». (ص30)
على النقيض من «محبوبة» تتشكل شخصية «يعقوب» من الخروج عن المألوف «أعرف يا أبونا عبد الملك أن الكنيسة لم تكن راضية عن زواجي بها، ولكنها زوجتي وأم ابنتي، وأوصيك بهما» (ص61)، «حقًّا لم يكن يعقوب يشبه ما ألفناه، كان مختلفًا في زيه وطريقته، ولم يكن رجال الدين راضين عن هذا، وخاصة البطريرك الذي نصحه عدة مرات بالرجوع عن هذا الطريق، وأن يعيش كسائر إخوانه، ولكنه لم يستجب وجاوبه جوابًا عنيفًا، فغضب البطريرك غضبًا شديدًا، ولكن هذا لم يثن يعقوب» (ص 64)، إذن لم يكن الخروج عن المألوف إلا نتاج التمرد «كم كان يعقوب مختلفًا! حقًّا معلم كما أُطلق عليه، مات يعقوب هذا الصعيدي المتمرد الذي كان صنديدًا في الحرب، وله قلب كالصخر الجلمود» (ص62)، وترتسم ملامحه عبر المغايرة والاختلاف «جاء المعلم يعقوب، كان رجلًا ضخمًا وسيمًا، يرتدي معطفًا من فراء الثعالب فوق ملابسه، فيما لف شالًا من الحرير الهندي فوق رأسه. لم أفهم مشاعري تجاهه، فهو حقًّا مختلف عن كل من عهدتهم من القبط حتى أكابرهم، يبدو عليه الغرور والتكبر، ولكن بقسمات وجهه عزة نفس شديدة، وبنبرة صوته الجبلي قوة وثبات بإمكانهما إرهاب جبل». (ص 27، 28)
ومع تتابع أحداث الرواية تتذبذب التصورات بالخيانة وبيع الوطن حيث تمنحنا المعطيات التي يسوقها لنا العالم الروائي إمكانية الوصول إلى نتيجة مغايرة تمامًا، فثمة وجه آخر وزاوية أخرى للرؤية تكشف عن وطنية يعقوب وسعيه وراء تحقيق أهداف كبرى لوطنه ورغبته في استقلاله «سيدي.. أرسل لكم المذكرات المرفقة بكتابي هذا اعتقادًا مني بأنه قد يهم حكومة بلادي أن تعلم أشخاصًا يسمون أنفسهم الوفد المصري يقيمون في باريس في الوقت الحاضر. كان ممن ركب في مصر السفينة بالاس تحت إمرتي رجل قبطي ذو سمعة حسنة جدًّا، وهو من زعماء طائفته، وله فيها نفوذ كبير، وقد منحه الفرنسيون لقب جنرال لينالوا تأييده.. توقف فضل عن قراءة الرسالة التي نسخها معلقًا: يقصد هنا المعلم يعقوب، ليس غيره، هو الوحيد الذي حاز لقب جنرال.. وقد صرح لي بأنه يعتقد أن أي أنواع الحكم في مصر أفضل من حكم الترك لها، وأنه انضم للفرنسيين تلبية لباعث وطني؛ عله يخفف عن مواطنيه ما قاسوه» (ص240)، فنكتشف وجود ما يجمع بين «محبوبة» و»يعقوب» رغم تباينهما، إنه «الوطن»، محبوبة تمثل في حبها للوطن عموم أبنائه في سعيهم لاستقراره، بينما يمثل «يعقوب» في حبه للوطن المتفردين من أبنائه الذين يستطيعون أن يحلموا ويخططوا لمستقبل أوطانهم «تبعت يعقوب لأنني وجدت معه إجابة، أو حتى شبه إجابة عن سؤال ما كان دائمًا يؤرقني: هل لنا نحن رجال الإكليروس، دور أكثر إيجابية غير اللجوء إلى العظات في القداس الإلهي؟ دور يسعى إلى مواجهة البؤس والظلم الهائل، بدلًا من تحملهما أملًا في الخلاص؟ فتح لي يعقوب بابًا آخر للخلاص». (ص65)
على هذا النحو اتخذت الرواية من المونولوج الداخلي لشخصياتها، والحوار المتسائل حينًا والمستنكر المتعجب حينًا آخر بين الشخصيات، والمفارقة، والمواجهة تقنيات فنية تُخلخِل من خلالها الثابت والمستقر من قناعات ورؤى وتصورات بسلاسة وحكمة، ومن ثم تفتح آفاقا غير محدودة للمراجعة وإعادة التفكير والتقبل واكتشاف الوجه الآخر للأمور والبحث عن المسكوت عنه وراء الشعارات والقناعات الكبرى حيث لا وجود لحقيقة مؤكدة «اكتشفت أنه لا توجد حقيقة مؤكدة، أدركت أننا نتبدل بتغير ما نملأ به نفوسنا وعقولنا من أفكار، أو على الأصح ما يملؤون به نفوسنا وعقولنا.. أدركت أننا نعيش في عالم أجوف بنى تاريخه وقوانينه ومزاياه وعقابه، حتى جواز مروره لعالم ما بعد الموت، على تسميات أوهمنا أنها مسلمات، وفي لحظة تمرد عليها أنكرها، وفي لحظة أخرى ارتد لها وجدد ولاءه بدون خجل، وكل مرة يطالبنا أن ننصاع لاختياراته لنا» (ص210، 211)، كانت هذه هي الوسائل التي اتخذتها «غيوم فرنسية» للكشف عما وراء الغيوم ⭘



تجديد الخطاب

الكيبيك تدافع عن علمانيتها

موعد عشاء مع الشعراوي

نظرية الدولة الإيجابية

د.نادية توفيق
(مصرية/ كندا)



الكيبيك تدافع عن علمانيتها

يتناول المقال العلمانية في مقاطعة «الكيبيك» من خلال واقعة حدثت مؤخرًا من نقل مدرسة ابتدائي إلى وظيفة إدارية بسبب ارتدائها لعلامة دينية وهي الحجاب. ويستعرض المقال بعض التفاصيل التاريخية والسياسية والاجتماعية الخاصة بعلمانية الدولة في تلك المقاطعة الكندية الناطقة بالفرنسية.

الكيبيك تدافع عن علمانيتها

منذ أسابيع اندلعت في «الكيبيك»[1] شرارة جدل[2] حول نقل مدرسة تدعى «فاطمة أنفاري» Fatemeh Anvari من وظيفتها كمدرسة للصف الثالث الابتدائي بإحدى المدارس المحلية في المقاطعة إلى وظيفة إدارية بسبب ارتدائها للحجاب[3]. وقد اعتبر البعض، من اليمين الخائف على تقليل مساحة سلطة الدين في الفضاء العام والحكومي، واليسار المتحالف تكتيكيًّا مع الإسلام السياسي في أمريكا الشمالية، علاوة على المسلمين الكنديين، هذا الإجراء اعتداء على الحرية الشخصية للمدرسة في ارتداء ما تشاء.

العلمانية وحرية الملبس

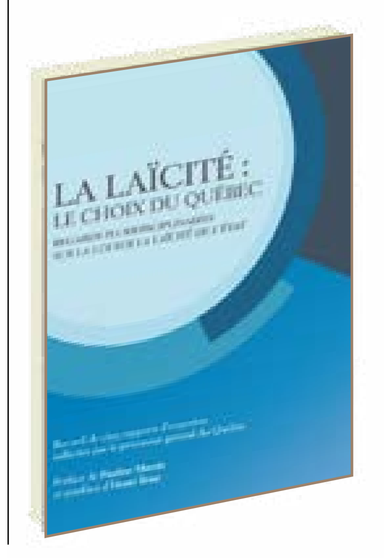
التساؤل المبدئي الذي تثيره هذه القضية هو: هل تعادي العلمانية حرية الملبس؟

الإجابة ببساطة تكمن في تعريف العلمانية، وهي فصل المؤسسات الدينية عن مؤسسات الحكم في الدولة. وتؤكد لنا هذا التعريف موسوعة «لاروس» Larousse حيث تذكر أن العلمانية هي «نظام يستبعد الكنائس من ممارسة سلطات سياسية أو إدارية على الأخص في مؤسسات التعليم»[4]. ويعرفها قاموس «المجمع اللغوي الفرنسي» L’Académie fran–çaise على أنها «مبدأ الفصل بين المجتمع المدني والمجتمع الديني في الدولة»[5]. ويضيف أن العلمانية هي أحد المبادىء الكبرى التي

يقوم عليها نظام التعليم العام/ الحكومي في فرنسا.
بذلك يصبح المواطن هو وملابسه، في ظل العلمانية، خاضعًا للقوانين السارية في الدولة. فمن الممكن القول إن العلمانية لا تقف بالمرصاد أمام حرية الملبس، بل هي تحمي الحريات الفردية، بما فيها حرية الملبس، من القيود التي تفرضها الأديان إن اختار الشخص أن يتحرر منها. إلا أن حرية الملبس ليست مطلقة، فهي قد تتقيد بمعايير معينة في كثير من بيئات العمل. ومن أبرز أمثلة ذلك ملابس العاملين في مجال التدريس والتعليم. ففي كثير من الأحيان يشمل عقد العمل بندًا يتعلق بالمظهر. على سبيل المثال، عدم ارتداء حلي أو أكسسوارات ضخمة لها صوت خشخشة، وإخفاء الوشوم الكبيرة، وغيرها من القيود الخاصة بالملابس والمظهر. والهدف من تلك القيود هو خلق نوع من الحيادية في مظهر الإداريات والإداريين والمدرسات والمدرسين أمام الأطفال وأولياء الأمور. بل ومن المتعارف عليه أن الشخص المتقدم إلى وظيفة يجب أن يتبع معايير المظهر الذي تتطلبه تلك الوظيفة. فمما يُنصح به الناس وهم بصدد حضور مقابلة عمل هو ارتداء الملابس الرسمية الوقورة والابتعاد عن الألوان الصارخة أو الملابس المريحة مثل الشورت أو البنطلون الجينز، حتى لو كانت الوظيفة نفسها تتطلب ذلك النوع من الملابس.

قانون العلمانية في مقاطعة الكيبيك

قصة المدرسة المحجبة المحولة إلى وظيفة إدارية تعود بالأساس إلى صدور قانون علمانية الكيبيك الذي أقره برلمان المقاطعة في 16 يونيو 2019[6]. القانون يكرس بشكل رسمي علمانية الدولة من خلال الأطر القانونية السارية.
ويؤكد على أن العلمانية هي أحد ركائز «الميثاق الكيبيكي للحقوق والحريات»، وهو بمثابة دستور الدولة هناك. كما يمنع القانون ارتداء أي علامات دينية للأشخاص الذين يعملون في مواقع سلطة، بمن فيهم المدرسين والمديرين في المدارس العامة في المرحلتين الابتدائية والثانوية.
ويُعرِّف نص القانون[7] العلامة الدينية أنها كل شيء، وعلى الأخص الملابس أو الرموز أو الحلي أو الزينة أو الإكسسوار، المرتبط بعقيدة دينية ويكون دالًا عليها. كما أن القانون يمنع كافة



الموظفين العموميين من إخفاء الوجه، ويفرض كشف الوجه بغرض التأكد من الهوية. إلا أنه يسمح بإخفائه لأسباب طبية أو لدواعي العمل مثل المرضين الذين يرتدون قناعًا طبيًا أثناء أداء إجراء طبي.
وقد ألحقت الحكومة الكيبيكية بالقانون كتابًا يوضح الخلفيات السياسية والتاريخية والقانونية لعلمانية الدولة مكونًا من أكثر من 740 صفحة تجدون ملخصه ونصه الكامل هنا[8]. الكتاب قام بتأليفه خمسة من أساتذة الجامعات الخبراء في العلوم السياسية والتاريخ والقانون.
والكتاب يفسر سبب اختيار الكيبيك للعلمانية عن طريق شرح المسار التاريخي والاجتماعي- الديني للمقاطعة. والذي سأبرز بعض جوانبه هنا في هذا المقال.
وقد تم تطبيق القانون ابتداء من تاريخ 27 مارس 2019، لكن ليس بأثر رجعي. فلم يُطبق على الأشخاص الذين تم تعيينهم في المناصب المحددة في التعليم والقضاء والمجلس التشريعي قبل هذا التاريخ. وما يهم في هذه القضية المثارة هي مسألة حجاب المدرسات. فالمدرسة، باعتبارها في موقع تأثير وسلطة على الأطفال، لا يمكنها ارتداء رمز ديني كالحجاب في مدارس مقاطعة «الكيبيك».

ردود الأفعال

وقد طالعتنا صحيفة تلو الأخرى بآراء مناهضة لقانون العلمانية،

وعينهم على الحجاب الإسلامي بشكل أساسي. ومن بين الذين عبروا عن اعتراضهم على فصل المدرسة كانت رئيسة «اتحاد مدرسي مقاطعة الكيبيك» (APEQ–QPAT) التي وصفت الموقف بالحزين. أما التعليق المثير للتعجب فقد صدر عن رئيس الوزراء الحالي «جاستين ترودو»، الحاصل على تقدير ضاد جيم (33,12٪ في 2019) ثم تقدير ضاد (47,30٪ في 2021)[9] في دورتين انتخابيتين أثبت من خلالهما أن نصف الكنديين، على الأقل، لا يرون فيه قائدًا جيدًا. فقد قال[10]: «أنا لا أرى، في مجتمع حر ومفتوح، أن يفقد شخص عمله بسبب دينه». وبهذه الجملة القصيرة أهال «ترودو» التراب على عمل أبيه «بيير ترودو» الذي كان لحكومته الفضل في الثمانينيات من القرن العشرين في تكريس وضع «الكيبيك» على خريطة الفرانكوفونية الدولية، الذي انتهى بتوقيع «اتفاق التفاهم» بين الحكومة الفدرالية وحكومة «الكيبيك» في السابع من نوفمبر 1985. بحيث صارت «الكيبيك» صانعة قرار فيما يتعلق بالتعاون والتنمية في إطار التعددية الفرانكوفونية[11]. وبالتالي يكون «ترودو» الأب قد ساهم بشكل مباشر في تعزيز ارتباط «الكيبيك» بجذورها الفرنسية والتي تتضمن قيم العلمانية. كما أن تصريح «جاستين ترودو» يتضمن قَرْن الدين الإسلامي بالحجاب على طريقة الإخوان، الحاضنة الأساسية لكل تشكيلات الإسلام السياسي، أصحاب شعار «حجابي قبل حسابي». ولولا الملامة لكان «ترودو» قد تفوه به. فهو أحد أكبر داعمي بروباجندا الإسلام السياسي في كندا.

وقد دافع البعض عن تطبيق القانون، وكأن القوانين تُجاز كي توضع في الجوارير ويحتاج تطبيقها إلى مسوغات اعتذار وتبرير. كان على رأس المدافعين عن قرار «إخراج المدرسة من فصلها»[12]، الذي يمثل تطبيقا للقانون 21، رئيس وزراء «الكيبيك» الحالي «فرنسوا لوجو» François Legault الذي قال إن القانون لا يعادي ارتداء الناس ما يشاؤون، إلا أنه يمنع العلامات الدينية من مواقع الدولة للحفاظ على وجود «العلمانية والواجهة الحيادية»[13]. وقال في تصريح آخر إنه كان يجب على الإدارة التعليمية احترام القانون 21 وعدم تعيين مدرسة ترتدي الحجاب[14]. وقد أيد أيضا تطبيق القانون رئيس «الحزب الكيبيكي» Le Parti québécois، المتبني لدولة كيبيكية مستقلة[15].

جذور العلمانية في الكيبيك

وربما نتساءل: لماذا تحمس هؤلاء الساسة الكيبيكيون للقانون بينما رآه العاملون في تلك الإدارة التعليمية الناطقة بالإنجليزية بـ«أوتاويه» Outaouais حزينًا؛ وصوروا الأمر على أنه مأساة كبرى؟ ولماذا لم تتشجع الصحافة الناطقة بالفرنسية على إصدار تقارير حيادية واضحة فيما يتعلق بالعلمانية؟

الإجابة عن هذه الأسئلة ليست سهلة ولكن لها صورتين: الأولى الخلاف الضارب بجذوره في تاريخ تكوين كندا بين الناطقين بالفرنسية والناطقين بالإنجليزية. والثانية تكمن في تاريخ نشوء العلمانية في «الكيبيك».

الخلاف بين الأشقاء

وقد بينت هذه الواقعة بالتحديد الحرب الباردة بين الأقلية الناطقة بالإنجليزية والأغلبية الناطقة بالفرنسية ضمن حدود مقاطعة «الكيبيك».

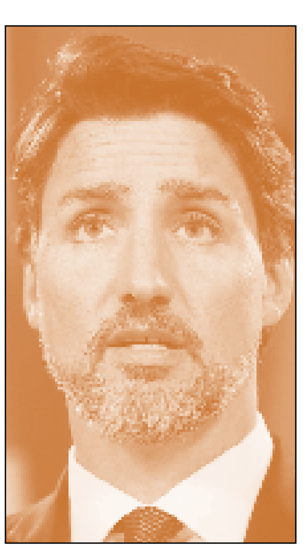
وقد مر القانون بمساجلات قانونية في المحكمة حاول فيها المسؤولون عن مؤسسات التعليم الناطقة بالإنجليزية أن تحصل مؤسساتهم على استثناء من تطبيق هذا القانون. وبما أن المدرسة المحجبة كانت تعمل في مدرسة ناطقة بالإنجليزية في نواحي «تشلسي» Chelsea فقد تم تعيينها بعد صدور القانون بدعوى أن القانون ليس ملزمًا للإدارات التعليمية الإنجليزية. وربما يدفعنا ذلك إلى التساؤل عن السبب الذي دعا تلك الإدارة التعليمية الناطقة بالإنجليزية أن تظن أن قانونًا للمقاطعة كلها لن يسري عليها؟ لماذا اعتقدت بأن على رأسها ريشة؟ أو أن القانون مخصص للمدارس الفرنسية فقط؟

هذه التفصيلة تحديدًا تبرز لنا بعض الحواجز الفاصلة بين الثقافتين الفرنسية والإنجليزية في نطاق «الكيبيك». ولا أعني هنا أن العلمانية كمبدأ وفكرة تنتمي إلى ثقافة واحدة. وإنما يتعلق الأمر بتاريخ «الكيبيك» الذي عانت فيه المقاطعة من الهيمنة الإنجليزية عليها بعد تخلي «فرنسا» عن أبنائها في مستعمرة «الكيبيك» بعد هزيمتها في موقعة «سهول أبراهام»[16] عام 1759 وتركتهم نهبًا للتحكم والتسلط السياسي والاقتصادي واللغوي كذلك من الإنجليز. إن الأمر معقد ومتشابك وربما يكون هذا القانون هو ما سيدفع نقاط حساسة كثيرة إلى الطفو على السطح بعد طول غليان تحته.

لم تتوانَ الصحافة الناطقة بالفرنسية في أن تخلق مسافة ما بينها وبين القانون، وكأنها تتحسس الأرض قبل أن تعلن صراحة تأييدها، لا للقانون، وإنما لعلمانية «الكيبيك». تلك العلمانية التي تبدو وكأنها تراوح مكانها منذ هزيمة «الحزب الكيبيكي» (Le Parti québécois (PQ في استفتاءي 1980 و1995 حول استقلال «الكيبيك» عن «كندا»، حيث كانوا يأملون من خلالهما في انتزاع قولة نعم للانفصال من أفواه الكيبيكيين[17]. لكن نحو النصف من سكان «الكيبيك» رفضوا الانفصال عن «كندا». فقد جرت في النهر مياه كثيرة وتغيرت الخريطة الديموغرافية للـ«كيبيك» منذ ثمانينيات القرن الماضي. حيث دخلت عناصر



بيير ترودو





جاستين ترودو



فرنسوا لوجو

الهجرة الخارجية التي لم تكن مرتبطة ثقافيًا بالفرنكفونية الكندية. مما أضعف موقف الانفصاليين من جهة، ومن جهة أخرى أبقى «الكيبيك» على تلك الحالة من الخوف من فقد ثقافتها الفرنسية، وجعلها دائمًا في موقف دفاعي عن وجودها، مما دعاها لتعزيز قانون حماية اللغة الفرنسية، الذي يتعرض للنقد والسخرية من باقي سكان المقاطعات الإنجليزية، حتى وصلت إلى إصدار القانون 21 عام 2019 لتأكيد علمانيتها. فالخطر آتٍ إليها من جهتين: الهجرة غير الناطقة بالفرنسية وغير المندمجة في الثقافة الفرنسية، والمقاطعات الأخرى ضمن الاتحاد الفدرالي. فعلى سبيل المثال، نجد أن وشائج القربى الجغرافية بين «أوتاوا» و«جاتينو» المقسومة ما بين الولايتين الأختين/ العدوتين «أونتاريو» و«الكيبيك» تجعل الكنديين يستشعرون تلك الحدود الفاصلة بين الإنجليزية والفرنسية في «كندا» بشكل يومي وملموس. العلمانية لا تستقر في التربة الكندية بشكل راسخ بسبب هذه القلقلة ما بين الإنجليزية والفرنسية مع رواسب الأحقاد والمظالم التاريخية والهزائم العسكرية. مما جعل علمانية الكيبيك تحت التهديد الفدرالي كلما سنحت الفرصة لذلك.

هوية الكيبيك

والمثير للاستغراب المشوب بالسخرية في هذا القانون، قانون 21، وأزمته المرتبطة بالحجاب، هو أنه مرآة لأزمة مماثلة حدثت في الوطن الأم، فرنسا، في تسعينيات القرن العشرين. حين

استيقظت فرنسا من سباتها فوجدت تحديًا ظاهرًا لعلمانيتها تمثل في ارتداء بعض طالبات المدارس العامة للحجاب ورفضهن حضور حصص البيولوجيا، لأنه يتم فيها تدريس ما لا يتوافق مع معتقدهن الديني، وحصص الألعاب، لرفضهن ارتداء الزي الرياضي. وتطورت الأزمة إلى محاربة توزيع لحم الخنزير في كافتريات المدارس مع خوف المدارس من إثارة الشعور الديني لدى المسلمين. وفقدت علمانية فرنسا كثيرًا من معاركها في التعليم العام وصولًا إلى الحادث المأساوي لمدرس التاريخ الذي فصل مهاجر تيتشاني رأسه بسبب عرضه صورًا ساخرة ضد الإسلام ضمن نماذج أخرى أثناء درس حول حرية التعبير في ظل العلمانية.

إذن كيف مشت «الكيبيك» طريق العلمانية الوعر؟ كان الطريق طويلًا، لكن «الكيبيك» تمكنت من إرساء قواعد العلمانية في التعليم في ستينيات القرن العشرين، متأخرة قرنًا، على الأقل، عن أمها «فرنسا». لكن علمانية «الكيبيك» لا تدور في الفراغ، إنها بحاجة إلى لاعبين وصانعي قرار فاعلين في المجتمع. والمجتمع الذي خلق التغيير في عقد الستينيات ليس هو مجتمع اليوم. فـ«الكيبيك» تعيش اليوم تنوُّعًا ثقافيًّا غلب على هويتها الكاثوليكية الأصلية. لكن، كما عبر الصحفي «فابريس فيل» Fabrice Vil في مقالته عن هوية «الكيبيك»[18]، ستظل الكاثوليكية جزءًا أصيلًا من ثقافة «الكيبيك»،



الطالبات المحجبات في فرنسا



المدرسة الكندية المحجبة

رغم تراجع الفرانكوفونية، لغة وثقافة، لدى كثير من المهاجرين الذين لا يجيدون التحدث بها ويتجهون للتحدث بالإنجليزية.

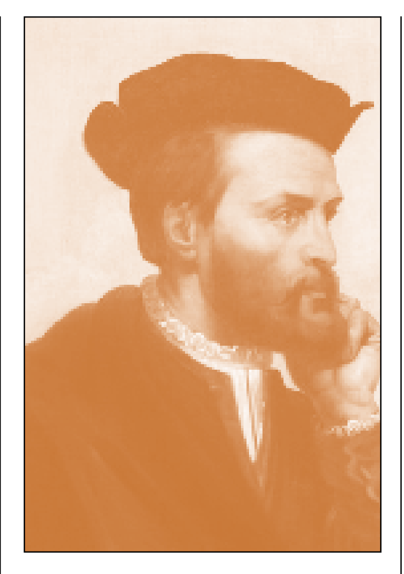
خلطة العلمانية في الكيبيك

أرى أن «كندا» الفرانكفونية التاريخية كانت قد قدمت نموذجًا أوليًّا للعلمانية في القرن السابع عشر، وإن كان على استحياء ودون استعمال المصطلح، متمثلًا في مستعمرة «أكادي» L'Acadie الشقيقة الصغرى لـ«فرنسا الجديدة» La Nouvelle France التي عاشت فيها، في تواؤم، الطوائف المسيحية الهاربة من سعير الحروب الدينية في أوروبا. وعاش فيها الناطقون بالفرنسية جنبًا إلى جنب مع أعدائهم التاريخيين من الناطقين بالإنجليزية وتآخوا مع السكان الأصليين حيث تعاون الجميع في

خلق مجتمع قائم على التعايش والتعاون دون تمييز عرقي أو ديني. وبالطبع لم يمهلمهم القدر ولا الإنجليز فرصة الاستمرار في تطوير هذا النموذج.

إنه ذات النموذج الذي بدأت «الكيبيك» في تطبيقه رويدًا رويدًا من خلال تعديل منظومة قوانينها بعد «الثورة الهادئة» –La Révolution tranquille حيث انتزعت سلطات الكنيسة الكاثوليكية وأخرجت التعليم العام من تحت قبضة الكاثوليكية وجعلته علمانيًّا تحت تحكم الحكومة. أيضًا تطورت المفاهيم الخاصة بالعلاقة بين الحاكم والمحكوم وبدأت العلمانية في الكيبيك تتمدد وتتعدد صورها. وتكون لنفسها أصدقاء وأعداء. وأعرف شخصيًّا بعض المستاءين من تحرر «الكيبيك» من سلطة الكنيسة ومن الرافضين لمكتسبات «الثورة الهادئة»، إلا أنهم لا ينكرون أن النظم التي استحدثتها العلمانية هناك كانت مفيدة للناس في نواح كثيرة.

أنا أعتقد أن علمانية الكيبيك مرتبطة بشكل أساسي بفرنكفونيتها. بل إن مصطلح «العلمانية» نفسه لا يرد كثيرًا في الأدبيات السياسية الكندية الناطقة أو المكتوبة بالإنجليزية. حتى أن «الموسوعة الكندية» لا تحوي مقالات عن العلمانية، سواء بالإنجليزية أو بالفرنسية، سوى مقالات حول القانون 21 وحول ميثاق «الكيبيك»، تتحدث عن علمانية المقاطعة الفرنسية. وأنا أميل إلى ترجيح أن «الكيبيك» ستتفكك كمقاطعة



جاك كارتييه

فرنسية إن تخلت عن هذا المبدأ، مبدأ العلمانية، وهناك بالفعل شروخ كثيرة في الجدار. وستلحق بأخواتها من المقاطعات الناطقة بالإنجليزية التي تدور في فلك «أوتاوا»، وستخضع للحصص الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تفرضها الحكومة الفدرالية. إذن، كلما ضعفت هوية «الكيبيك» الفرانكفونية ستضعف علمانيتها القائمة على القيم الإنسانية المتوارثة من الثقافة المهاجرة من فرنسا منذ وصلها «جاك كارتييه» في عام 1534 أملًا بالعثور على كنوز الهند. رغم أن أول ما زرعه «كارتييه» في تربتها كان صليبًا باسم ملك فرنسا «فرنسوا الأول» وأول نقاش له مع السكان الأصليين، وفق سيرته الذاتية وسيرة رحلاته، كان حول إيمانه المسيحي ورفضه لمعتقدات السكان الأوائل.

إلا أن خلطة العلمانية في الكيبيك مرتبطة ارتباطًا عضويًّا بثقافتها الفرنكفونية وحتى بطرقها الفرنكو- إنجليزية، أو ما يطلق عليه من باب السخرية أحيانًا le francanglais. هذه الخلطة تتكون من:

1- الحرص على تقليم أظافر انخراط الكنيسة الكاثوليكية في السياسة.

2- الحفاظ على الهوية الفرنكفونية والإصرار على عدم فقد الأرض ثنائية اللغة التي اكتسبوها في ربوع الوطن الفدرالي.

3- القتال من أجل إبقاء مبدأ المساواة بين الرجل والمرأة في الميثاق، لأنه النقطة الحرجة حين يتعلق الأمر بثقافات وافدة تميز بين الجنسين بشكل يكاد يكون مكرسًا دينيًّا.

4- الإصرار على أن تظل العلمانية أعلى من رأس الدولة ومؤسساتها حتى وإن تمسك الكثير من سكان المدن الصغيرة بهويتهم الكاثوليكية، وظل العمل الخيري الكاثوليكي يؤدي دورًا في المساهمة في تقديم الخدمات وتوفير فرص الحياة أحيانًا في المقاطعة.

إذن العلمانية بالنسبة إلى «الكيبيك» هي مسألة وجود أو مسألة حياة أو موت. إن «الكيبيك» تدرك جمعيًّا أن العلمانية ستحافظ على وجودها كمقاطعة مستقلة ثقافيًّا وشكليًّا، حتى وإن كانت مربوطة اقتصاديًّا بقاطرة «أوتاوا»، سواء ظلت في حضن الوطن الفدرالي أم استقلت عنه. أي ردة إلى هيمنة كاثوليكية أو دينية من أي نوع سيجعل

العلمانية بالنسبة إلى "الكيبيك" هي مسألة وجود أو مسألة حياة أو موت. إن "الكيبيك" تدرك جمعيًا أن العلمانية ستحافظ على وجودها كمقاطعة مستقلة ثقافيًا وشكليًا، حتى وإن كانت مربوطة اقتصاديًا بقاطرة "أوتاوا"، سواء ظلت في حضن الوطن الفدرالي أم استقلت عنه. أي ردة إلى هيمنة كاثوليكية أو دينية من أي نوع سيجعل "الكيبيك" لقمة سائغة في أفواه الكارهين والطامعين.

«الكيبيك» لقمة سائغة في أفواه الكارهين والطامعين، وهم كثر.

وأخيرًا نصيحة إلى «الكيبيك»

شخصيًا لا أتمنى لأحد أن يحرم من وظيفته التي اختارها لنفسه ولا أن يتعرض لعقبات في طريق مهنته بسبب معتقده أو ملبسه. لكن الحجاب ليس مجرد مظهر ديني بريء من أي تبعات. قد نتفق على حرية الفرد في ارتداء ما يشاء، لكن الأساس في الحياة في المجتمع هو توفير نفس الحرية للجميع دون تمييز. ووجود المدرسة في موقع تأثير على الأطفال سيرجح معتقدها لأنه سيكون بارزًا أمامهم طوال الوقت. في حين أن الهدف من القانون 21 هو ألا يتم التأثير العقائدي على أطفال المدارس الحكومية.

ويمكننا هنا أن ننصح «الكيبيك» بالاستفادة من تجربتنا في هذا الصدد، ودراسة فرط نفس التأثير في مدارسنا. إن المدرسين عندنا لم يكتفوا بارتداء علامات دينية مرئية، وإنما تحولوا إلى وعاظ. أذكر بعض مدرسي اللغة العربية الذين كانوا يتفننون في تطعيم دروسهم بآراء معادية للمرأة ومحتقرة للإنسان يلصقونها بالدين. ويكلفوننا نحن الطالبات عبء سماع هذه الآراء السيئة التي ولا بد أن تصيب برذاذها الحارق كثيرًا من العقول الغضة. وأذكر أيضًا مدرسة الأحياء التي افتتحت أول حصة في التطور بمقولة، أظن أنها صارت تلوكها كل الألسنة المشابهة للسانها، «التطور أكذوبة لكنني مضطرة أن أدرسه لكم لأنه في المنهج». وقد حاججتها ذات مرة وفندت ادعاءها بأن الحمامة نشأت من السمكة والفيل من الضفدعة والإنسان من الشمبانزي. ولم أتزحزح عن موقفي. ليس لأنني كنت أريد معاداتها، بل لأنني استأت من أن تتقول على ما هو مذكور في الكتاب التعليمي الذي تدَّعي أنها تدرسنا إياه. وجدير بالذكر أن من هبت لنجدتها كانت البنت الوحيدة المحجبة في فصلنا في ذلك الزمن الجميل.

على الغرب أن يتعلم من تجربة «أُكِلت يوم أكل الثور الأبيض» التي مررنا بها هنا في شرقنا الغالي. الغرب ليس ساذجًا، ولا يرغب في القضاء على الإسلام السياسي، إحدى أذرعه في تنفيذ سياسات الهيمنة والسيطرة على دول منطقتنا. لكن، على الأقل، في مقاطعة «الكيبيك» هناك رغبة في إنقاذ العلمانية التي توفر غطاءً يضمن المساواة للجميع. لا تهمني مظاهر العلمانية الباهتة التي يمارسها الساسة الكنديون دعمًا لأيدولوجيتهم ولاستقطاب المجموعات العرقية والدينية حسب حالة الطقس الانتخابي. لكنني أقصد ما يمس حياة الناس وسلامتهم.

الحجاب في كندا ليس بريئًا من مشاكل كثيرة منها التمييز الانعزالي وعدم الاندماج الحقيقي مقابل الاندماج الشكلي المظهري. هذا لا يعني أبدًا أن كل المحجبات لسن مندمجات أو مواطنات صالحات. على العكس، الأساس هنا هو منحنا مساحة نتنفس

فيها كيلا نجد أنفسنا أقلية داخل الأقلية. وغريبات داخل مجتمعاتنا في المهجر كما كنا ونحن في أوطاننا.
العلمانية ضمانة لعدم التمييز بين الجنسين وضمانة لحرية الملبس. كيلا نرى مزيدًا من إعلانات الفترات المخصصة للمحجبات في حمامات السباحة، والقيود المفروضة على الأطفال في المدارس من قبل المدرسين والمدرسات الناطقين بالعربية، وكيلا يصبح الرأس المغطى هو رمز المرأة العربية دون سواها.
طريق العلمانية ليس مفروشًا بالورود. والوصول إليها ليس منتهى الأمل. فالعالم يتغير والظروف تتغير باستمرار. وما كان صالحًا من عشرين سنة لم يعد كذلك اليوم. وتجد الدول نفسها أمام أسئلة جديدة أو حتى متكررة. عليها أن تجد لها حلولًا دون التفريط في علمانيتها. وأحيانًا تحتاج إلى إعادة تعريف أو تعديل أو حتى مراجعة ما كانت عليه الأمور. المهم هو توفير غطاء المساواة والعدل للمواطنين جميعًا دون تمييز ○

الهوامش:

1– الكيبيك مقاطعة كندية لغتها الأولى الفرنسية عكس باقي المقاطعات. كندا دولة ثنائية اللغة تتكون من عشر مقاطعات وثلاث مناطق. يقر القانون الدستوري لعام 1867 Loi constitutionnelle de 1867 بثنائية اللغة في الدولة. ويفرض القانون كتابة الوثائق الرسمية باللغتين الإنجليزية والفرنسية. لكن المقاطعة الوحيدة التي تعتمد اللغتين كلغة رسمية هي «نيوبرونزفيك». أما «الكيبيك» فلديها ميثاق اللغة الفرنسية Charte de la langue française الذي يحمي حق سكان المقاطعة في التعبير عن هويتهم اللغوية.

http://www.legisquebec.gouv.qc.ca/fr/document/lc/C–11

2– في رأيي أن تلك الواقعة كان من الممكن أن تكون شرارة أكبر لولا أن المقاطعة تعاني من مشاكل أخرى أكثر جسامة، خاصة فيما يتعلق بالإجراءات الهمايونية المضحكة المبكية التي اتخذتها وما زالت تتخذها الحكومة هناك بغرض فرض قيود على المواطنين وانتهاك حقوقهم المدنية.

3– https://www.lapresse.ca/actualites/education/2021–12–09/loi–21/une–enseignante–voi–lee–retiree–de–sa–classe.php

https://www.journaldemontreal.com/2021/12/13/enseignante–voilee–en–outaouais–legault–se–porte–a–la–defense–de–la–loi–21

4– «Système qui exclut les Églises de l›exercice du pouvoir politique ou administratif, et en par–ticulier de l›organisation de l›enseignement.»

https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/la%C3%AFcit%C3%A9/64364

5– «Principe de séparation dans l›État de la société civile et de la société religieuse.»

https://www.cnrtl.fr/definition/laicite

6– قانون علمانية الكيبيك من موقع حكومة الإقليم:

https://www.quebec.ca/gouv/politiques–orientations/laicite–etat/a–propos–loi–laicite

صفحة القانون على ويكيبيديا:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Loi_sur_la_la%C3%AFcit%C3%A9_de_l%27%C3%89tatﷺ:~:–text=La%20Loi%20sur%20la%20la%C3%AFcit%C3%A9,la%C3%AFc%20%C2%BB%20(article%201).&text=Le%20gouvernement%20du%20Qu%C3%A9bec%20fait%20aus–sit%C3%B4t%20appel%20du%20jugement.

7– «Interdiction du port de signes religieux

Afin de refléter la laïcité de l’État, certaines personnes en position d’autorité ne peuvent pas porter

de signes religieux durant l'exercice de leurs fonctions. Sont notamment visés les enseignants et les directeurs des écoles primaires et secondaires publiques, les agents de la paix, les procureurs de la Couronne, les juges de nomination québécoise ainsi que le président et les vice-présidents de l'Assemblée nationale.

Un signe religieux est tout objet, notamment un vêtement, un symbole, un bijou, une parure, un accessoire ou un couvre-chef, qui est soit porté en lien avec une conviction ou une croyance religieuse ou qui est raisonnablement considéré comme référant à une appartenance religieuse.

Les personnes en poste le 27 mars mars 2019 conservent le droit de porter un signe religieux (droit acquis) aussi longtemps qu'elles occupent la même fonction au sein de la même organisation.

La personne qui détient la plus haute autorité administrative à l'égard des personnes visées a la responsabilité d'assurer le respect de l'interdiction du port des signes religieux ainsi que de l'obligation d'exercer ses fonctions à visage découvert.»

8- https://www.quebec.ca/gouv/politiques-orientations/laicite-etat/a-propos-loi-laicite/recueil-rapports-dexperts

9- https://www.elections.ca/enr/help/national_e.htm

10- التصريح من ترجمتي عن الفرنسية:

https://www.journaldemontreal.com/2021/12/13/enseignante-voilee-en-outaouais-legault-se-porte-a-la-defense-de-la-loi-21

11- Morin Jacques-Yvan. Le premier Sommet de la Communauté francophone. In: Revue Québécoise de droit international, volume 3, 1986. pp. 79-131

12- هذا كان عنوان صحيفة La Press:

Une enseignante voilée retirée de sa classe

https://www.lapresse.ca/actualites/education/2021-12-09/loi-21/une-enseignante-voilee-retiree-de-sa-classe.php

13- https://www.journaldemontreal.com/2021/12/13/enseignante-voilee-en-outaouais-legault-se-porte-a-la-defense-de-la-loi-21

14- https://www.ledevoir.com/politique/quebec/653748/la-commission-scolaire-n-aurait-pas-du-embaucher-l-enseignante-voilee-selon-legault

15- https://pq.org/independance/

يعمل الحزب الكيبيكي من أجل أن تصبح «الكيبيك» بلدًا مستقلًا.

16- https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%B9%D8%B1%D9%83%D8%A9_%D8%B3%D9%87%D9%88%D9%84_%D8%A3%D8%A8%D8%B1%D8%A7%D9%87%D8%A7%D9%85

17- Maclure, J. (2014, May). « L'identité québécoise et l›appui à la souveraineté. » Policy Options, 35, 34-37.

18- Vil, Fabrice. « Qui est Québecois ? » Le Devoir 1 septembre 2017.

http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/507049/quebecois

لمياء أموي

موعد عشاء مع الشعراوي

-1-

أحيانًا لو صادفت درسًا من دروس الشيخ محمد متولي الشعراوي في الراديو وأنا سايقة، باسمعه كأنه خلفية موسيقية مش أكتر، ما بقاش له نفس التأثير المثير للمشاعر الإيمانية أد ما أصبح مثير لمشاعر الحنين لفترة طفولة ومراهقة فيها ما فيها من أحداث جميلة ارتبطت بزمن كان الشعراوي فيه هو الرمز، وهو اللي لما بنسمعه بنتأكد إن النهاردة الجمعة. يعني باسمع الحالة والصوت مش الكلام والمضمون زي ما كنت زمان. ودا لأنه بيفكرني بذكريات مراحل عمرية مختلفة وأجواء للأسرة والعيلة ولمة يوم الجمعة وبرنامج «خواطر إيمانية" بعد الصلاة مباشرة وعالم الحيوان والفيلم العربي وسر الأرض.

أيام ما كان التلفزيون ثلاث قنوات فقط، وكانت الناس كلها شبه بعضها والبيوت شبه بعضها، حتى فرش البيت ومحتويات التلاجة شبه بعضها. وكان الشعراوي هو أيقونة المرحلة دي، جايز بسبب الكاريزما أو التشابه الكبير في طريقة قعدته وطريقة كلامه بغالبية المصريين..

في الوقت دا كنت في الجامعة، وكنت بدأت انجذب للمظهر الديني اللي كان بدأ يبان حواليا في الجامعة، بس الأكيد مش في كليتي بما أن كلية الآداب القسم الفرنسي كانت بتتوصف بقسم المياصة والحرية (اللي بالمناسبة ماكانتش حرية ولا يحزنون) وكان غالبيتها العظمي بنات. إنما في باقي الأقسام وفي الجامعة عمومًا، وخصوصًا حقوق ودار علوم، كانت موجة التدين السعودي بدأت تبان في الجو.

في الوقت دا حالفني الحظ إني اجتمع على العشاء مع الشيخ الشعراوي شخصيًّا.

آه والنعمة..

اللي حصل إن والدتي كانت

مدعوة عند إحدى صديقاتها من سيدات المجتمع الكويتي، واللي كانت بتعيش في مصر أكتر ما بتعيش في الكويت، ولما عرفت إن الدعوة دي على شرف الشيخ الشعراوي قلت باااااااس.. دي علامة يا مارد!

طلبت من والدتي اني اروح معاها، والحقيقة اني ما طلبتش! أنا قررت!

وكنت هاروح هاروح حتى لو كنت بافرض نفسي..

كانت بالنسبة لي فرصة ما ينفعش أفوتها..

ورحت..

قعدت في الصالون مش مهتمة بأي أحداث أو كلام بيدور حواليًا، وكل اللي شاغلني إني هاقابل الشعراوي شخصيًّا وهادخل التاريخ من أوسع أبوابه! وربنا هيغفرلي ذنوبي وهابقي من المتقين الأبرار. دا أنا هاقابل الشعراوي بقى!! ومش بعيد اتكلم معاه كمانﷺ واحتمال أعرف أقعد على الكرسي اللي جنبه! وابقي كدا ربنا رضي عني يا بشر، وآخد لقب «مش أي أي ولا زي زي». ليه كل دا؟ لأني هاقابل الشعراوي شخصيًّا.

وفجأة لقيت حركة غير عادية، والصديقة الكويتية راحت ركبت جناحات في ذراعيها وعجل في رجليها، ولقيتها في لمح البصر أدام الباب الخشبي الضخم، والناس قامت وقفت والبيت كله حصل فيه دربكة!! فهمت إن نجمنا المنتظر وصل وصل وصاااااااااال.. أنا بطبيعتي تقيلة في نفسي كدا وأحب أراقب من



العجمي في الستينيات



المصيف في مصر زمان

بعيد، بس المرة دي الوضع كان مختلف لأني بعد ثواني هاقابل المنقذ! اللي عنده كل الحلول! وعنده كل الإجابات! أو هكذا كنت أظن.

–2–

ودخل الشيخ الشعراوي وأنا واقفة مكاني ما اتحركتش منه، بس قمت وقفت زي كل اللي وقفوا وبقيت اتفرج على المشهد من بعيد وأنا مش مصدقة إني شايفاه بحق وحقيقي، أنا فاكرة كويس شعوري وقتها، كنت باترعش من رهبة الموقف اللي كان ساعتها كبير عليًّا (في الوقت دا كنت في تانية جامعة وكان عمري 20 سنة). كان ماشي بخطوة بطيئة وجنبه شعراوي تاني يكاد يكون استنساخ منه، عرفت بعد كدا إنه عبد الرحيم ابنه والمرافق الدائم له.

بعد ما قعد والكل قعد فضلت أبصله وعنيًّا بتطلع قلوب، تنَّحْت كدا حبة حلوين لحد ما استوعبت إن الشخص اللي الوطن العربي كله بيتابعه وبيستناه من الأسبوع للأسبوع قاعد قدامي علي بعد خطوتين. وعلي غير المتوقع ما حصلش أي تهافت

أو تزاحم عليه من الضيوف، بل على العكس الناس كانت بتتجاذب أطراف الحديث عادي.. يبدو أنه كان ضيف دائم على هذا البيت وأن الحضور اعتادوا وجوده بينهم.

اما انا فكأني شفت شخص عظيم.. عظيم أوي.. يا دي الحوسة، طب اعمل إيه دلوقتي، أنا أصلًا جاية عشان اشوفه واقعد معاه وارجع أتنطط على أصحابي في الجامعه وأبصلهم من فوق لتحت.. إنما بردو عايزة اسأله في أمور دينية! بس إزاي هاقتحم الهيبة دي وأروح أكلمه؟ وقابلتني مشكلة تانية كنت شايفاها عويصة في الوقت دا.. أنا والست والدتي مش محجبات وحاجة كدا آخر دلع في نفسنا، والوالدة بقي حاطة ميكاب وصابغة شعرها أشقر ولابسة جيبة لحد الركبة، يعني فسق وفجور من النوع الأصلي.. بس اللي طمني شوية إن كان فيه ستات كاشفين شعرهم ولابسين سبور زينا، وكان فيه صاحبات السواد والإسدالات والخمارات والإيشاربات.. يعني تشكيلة من الأزياء تجمع أهل الجنة وأهل النار.

وشوشت ماما وقلت لها: خلي طنط منال (صديقتها الكويتية) تقربني من الشيخ وتفتح بيني وبينه أي حوار وأنا هادوس على طول بس تساعدني في أول طلعة.. وماما ما كدبتش خبر وندهتلها ووشوشتها وقالتلها عايزين نتكلم مع الشيخ وكدا!! تقوم الست فاضحانا فضيحة بجلاجل

الشيخ دعا لأخويا إن ربنا يحبب إليه الصلاة ويهديه لطاعة الله. وماما انبسطت آخر انبساط إن الشيخ دعا لابنها رغم إن مر على الدعوة دي تلاتين سنة وأخويا بردو ما بيصليش! في الحقبة دي كان الإسلام المصري هو السائد وما كانش لسة الإسلام الوهابي بان علي الساحة، بس كانت بشايره بدأت تظهر هنا وهناك على خفيف.

وقايلة بعلو صوتها:

– يا مولانا.. حكمت ولميا بنتها عايزين يسألوك في بعض أمور دينهم.

في هذه اللحظة الفارقة من تاريخ حياتي اتمنيت الأرض تنشق وتبلعني. بس اللي حصل حصل واتورطت واللي كان كان. لقيت الشيخ الشعراوي يا مؤمنين بيبصلي وبيقولي انتي لمياء؟ قمت فزيت من مكاني وقلتله:

– أيوة أنا.

– تعالي يا لميا.

قربت من الشيخ وأنا في حالة انفصال عن الزمن، ومع كل خطوة بيزيد رعبي، ايش تكوني انتي يا تافهة عشان تتكلمي مع مولانا؟ كنتي فين يا «لأ» لما لما قلت انا «آه"؟! ومجرد ما وصلت قُرب الشيخ راح الضيف اللي قاعد جنبه اتنازلي عن الكرسي

بتاعه.. ليه يا عم؟ هو حد طلب منك تقوم؟

قعدت.. وفضلت ساكته وبصَّة في اللا شيء وبجنب عيني لقيته بيولع سيجارة.

يا نهار مهبب.. الشعراوي بيدخن!!

يكونش مش هو وأنا بيتلعب بيا أو بحلم؟!

بصيت تاني بجنب عيني بردو بس عيني التانية اللي باشوف بيها أحسن!! لا والنبي.. دا هو الشعراوي بشحمه ولحمه وسيجارته وولاعته! ودي كانت أول صدمة اتصدمها فيه بس أوتوماتيك مخي عمل شقلباظ عشان يمرر مشهد السيجارة ودخانها!

– اتعشيتي يا لمياء!

– !!!!!

– ل ل ل لأ!!

– طيب نتعشي وبعدين نتكلم زي مانتي عايزة. إيه رأيك؟
هزيت راسي بالموافقة.
وبكدا ولله الحمد اعتبرت نفسي عديت أصعب مرحلة في المقابلة دي. وبعد ما خلص السيجارة طلبوا من الحضور سرعة التوجه إلى قاعة الطعام، بس المرة دي أنا اللي كنت ماشية جنبه وباطلع لساني لماما.
وصلنا بسلامة الله لمنطقة الشهوات اللذيذة، كوكتيل فتان وفتاك من الأشكال والألوان والروائح والمذاقات ولا سبيل لمقاومة الرغبة المشتعلة سوى الانقضاض على السفرة والتهام محتوياتها.

–3–

أنا مش عارفة البيت كان كبير لدرجة إن أنا حسيت إني مشيت كتير لحد ما وصلت لمنطقة السفرة ولا دا بسبب اللخبطة اللي أنا حاسة بيها جوايا، عمومًا البيت كان واسع جدًّا وكان أشبه بالقصر، فغالبًا السببين صح!
السفرة كانت مصرية من العيار التقيل: صينية بطاطس باللحمة، كشك، فراخ محمرة، ريش ضاني، محاشي بأنواعها، وحاجات تانية كتير مش فاكراها، بس الملاحظ إن كل الأصناف مصرية فلاحي بامتياز، والجدير بالذكر أن كان أهم طبق بالنسبة لي الفتة، تلك الأكلة المقدسة والتراث الذي لا استغناء عنه، ومهما تعددت أشكالها وألوانها فهي الجوكر المصري وإن اختلف حولها فقهاء الطبخ! هل هي بالصلصة أفضل أم بدون صلصلة؟
والتزامًا بقواعد الاتيكيت اللي أخدتها بجرعات مكثفة من راهبات المير دي ديو، (مدرستي العتيقة وحاضنة طفولتي ومراهقتي) ما بحلقتش في الأكل! كان كل همي إني أقعد في مكان يسمح لي أني أراقب الشيخ وهو بياكل من غير ما يبان إني قليلة الذوق وفضولية.
– فين البامية يا منال؟
الشيخ سأل على البامية وهو يعلم أنها موجودة وجاهزة ومستنياه أدام الكرسي بتاعه! ودائمًا مع الأكل الشهي تزول الفوارق وتبرز الألفة والحميمية، ويتفق الجميع على حب الطعام وإن اختلفوا في سائر أمور حياتهم!
عجيبة سفرة الطعام! تستطيع أن تجمع كل الأديان واللا أديان في وئام وانسجام!
مع انشغال كل واحد بطبقه قدرت اراقب الشيخ وهو بياكل.. كان واضح إنه عاشق للبامية، وكان بياكلها بالعيش البلدي مش بالرز (لزم التنويه)، تقريبًا ما أكلش غيرها وتقريبًا بردو كانت معمولة خصيصًا له لأني ما شفتش غير الطبق اللي أدامه. وفجأة لقيته بينده:
– يا إبراهيم..
وجه إبراهيم زي الرهوان.
– اللحمة دي كندوز ولا ضاني يا إبراهيم؟
– دي بتلو يا مولانا!
فهمت بذكائي الألمعي إن إبراهيم دا الطباخ، وإن سؤال الشيخ كان اختبار لأنه كان منصوح بالابتعاد عن اللحوم الدسمة ومسموح له بالبتلو! ونجح إبراهيم في الاختبار! وعدي الوقت والناس خلصت أكل. وأنا كل اللي شاغلني إزاي هسأل الشيخ الأسئلة اللي في دماغي؟ يا دي الكسوف، طب هيقول عليا إيه؟
واقتربت الساعة وانشق قلبي من الرعب!! بس لا مفر هاسأله يعني هاسأله. راجعت سريعًا ليستة الأسئلة اللي مجهزاها في دماغي:
1– عايزة اتحجب وماما رافضة تمامًا وبتهددني بالويل والثبور وعظائم الأمور (ماعرفش يعني إيه ثبور دي).
2– وبالمرة هو النقاب فرض؟
3– السؤال دا عشان واحدة صاحبتي (مسلمة) كانت في علاقة حب ملهلبة مع شاب مسيحي وكانت حدوته الموسم ساعتها.. وأنا كنت متبنية كل قضايا صاحباتي فكان لازم أبت في الموضوع علي وجه السرعة: "ينفع مسلمة تتجوز مسيحي؟".
4– بابا مش بيشرب خمرة بس بيهادي بيها!! هل دا حرام وبابا كدا بيبارز ربنا بالمعصية؟ (بابا كان دبلوماسي والمجتمع دا بيتعامل مع الخمور بأريحية وبساطة، بس أنا كنت رافضة إنه يشتريها كهدية، ودا كان عامل مشاكل بيني وبينه).

–4–

خلصت الوليمة ورجعنا تاني للصالون وبدأت صواني الشاي والمياة الغازية تلف حوالينا، بس الشيخ ما شربش حاجة غير



عبد الرحيم الشعراوي

المياه فقط. بما إني كنت قاعدة جنبه قبل العشاء فرجعت قعدت جنبه تاني على نفس الفوتيي زي ما يكون الكل فهم إن دا مكاني. الشيخ شكله تعبان أو يمكن تقل في الأكل.. أو يمكن البامية اللّه يجازيها مغرية وما يتشبعش منها والشيخ أكل منها زيادة عن المسموح به صحيًّا! وفيه احتمال يكون إبراهيم التزم باللحمة البتلو إنما خد راحته في قدحة البامية واتوصى بالسمنة وزود في الكزبرة فحصل انتفاخ في بطن مولانا.

فضل الشيخ ساكت وصوت نفسه عالي..

وبعدين؟ ايه الورطة دي؟!

مابدهاش أنا لازم أبدأ المهمة وانهيها بسرعة.

ولكن.. تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن وتجيلي الطعنة من أقرب الناس ليا، من أمي ذات نفسها!!

– قعديني مكانك يا ليا.

دا إيه الحظ النحس دا؟ وطبعًا قمت بس غلست وفضلت واقفة جنب الكرسي لما أشوف آخرتها..

– ابني مش بيصلي يا مولانا وتعبت وأنا أنصحه بيقولي حاضر بس مش بيصلي نهائيًّا، اعمل معاه ايه؟ أنا خايفة ربنا يغضب عليه وما يوفقوش في حياته!!

– ادعيله!

ماما سكتت شوية زي ما تكون مستنية يكمل كلام ويديها نصائح وإرشادات عشان أخويا يصلي، بس لمَّا لقته اكتفي بالكلمة دي.. تسكت هي؟! لا ما تسكتش!

– ادعيله إنت يا مولانا.

وفعلًا الشيخ دعا لأخويا إن ربنا يحبب إليه الصلاة ويهديه لطاعة اللّه. وماما انبسطت آخر انبساط إن الشيخ دعا لابنها رغم إن مر على الدعوة دي تلاتين سنة وأخويا بردو ما بيصليش!

في الحقبة دي كان الإسلام المصري هو السائد وما كانش لسة الإسلام الوهابي بان علي الساحة، بس كانت بشايره بدأت تظهر هنا وهناك على خفيف، وأنا كنت من اللي لقطوا الموجة وبدأت أدور في الجرايد والمجلات على أي مقالة دينية، وشوية شوية عرفت إن فيه جريدة أسبوعية اسمها اللواء الإسلامي، ودي كانت البداية الحقيقية اللي شقلبت دماغي.. وبدأت أفكر وأتساءل وأكتشف. كان الإسلام في أوائل التمانينيات لا يتعدي الصلوات المفروضة، وغالبًا كبار السن اللي منتظمين فيها، وصلاة الجمعة، وغالبًا الرجال بس اللي بيروحوا يحضروا الصلاة والخطبة.

وصيام رمضان اللي كان عيد في حد ذاته أكتر منه عبادة..

والحج اللي كان متاح لغالبية فئات المجتمع وبردو غالبًا مش بيأديه غير كبار السن.. غير كدا كانت الحياة عادية والستات لابسين بنص كم ولحد الركبة عادي، والجدات ممكن يرموا طرحه خفيفة وشفافة على راسهم من باب الوقار مش أكتر، وأغاني عبد الحليم وأم كلثوم وعدوية كانت لسة حلال! والاختلاط في الجامعة كان طبيعي جدًّا! وكان وارد إن شاب وبنت يحبوا بعض من غير ما الدنيا تخرب.. وفي المصايف الستات بتلبس مايوهات من غير ما يتبص لجوزها على إنه ديوث وناقص نخوة ورجولته بعافية!!

أذكر إني لحد ثانوية عامة وأنا بلبس مايوه بيكيني وماما عشان ست محترمة كانت بتلبس مايوه عادي، لكن بتصلي فروضها هي وبابا بانتظام..

واخيرًا ماما سابتلي الكرسي ورجعت قعدت جنب الشيخ تاني.

– قولي يا ليا..

– أنا عايزة اتحجب وماما رافضة ومش عارفة أعمل إيه!
– عايزة تتحجبي ليه؟
– عشان دا فرض (ما هو أنا بقي مثقفة وقريت كل حرف في اللواء الإسلامي دا غير إني بدأت أجيب إذاعة السعودية علي الراديو واسمع ابن باز).
– يبقي اتحجبي.
– طب وماما؟
– اصبري على أذاها لك واحسني إليها وربنا هيكرمك ويهديها على إيديكي.
– طب هل النقاب فرض؟

–5–

النقاب ما كانش شاغلني زي الحجاب بس كان موجود في دماغي من باب الفضول.. كنت بشوف المختمرات والمنتقبات في الجامعة بيمشوا في مجموعات وما بيتفرقوش، والمشهد دا كان بيشدني وكان وقعه عليا عميق. كنت بابصلهم بإعجاب شديد يصل للانبهار! وكنت لما أعدي جنبهم أحس إني قليلة! كنت عارفة بيني وبين نفسي إني مش هاكتفي بالحجاب وإن النقاب هيكون الخطوة التانية، بس إمتي ما اعرفش، لأن الحجاب في حد ذاته عمل زلزال في بيتنا من ماما تحديدًا. انما بابا دا قصة تانية خالص:
– هو النقاب فرض يا مولانا؟
– ليس بمفروض ولا مرفوض.
بس كدا، الشيخ ما قالش غير كدا!! أينعم الجملة واضحة، دا غير إن الشعراوي ماهر في



الشيخ إبراهيم عزت

توظيف الكلمات، واختصار المعاني الكبيرة في جمل صغيرة، إلا أني أحبطت، بس مش عشان قال كلمتين وسكت، إنما كان نفسي يقولي إنه فرض واللي مش هتلبسه هتدخل جهنم والزبانية هيخرطوها ويعملوا منها وليمة لباقي المعذبين في جهنم! أيوة إلى هذا الحد كنت داخلة عالم التدين من الباب الغلط، باب المظهر! بس ما غلبتش.. كان فيه وقتها داعية اسمه إبراهيم عزت، وكانت شرايطه بتتباع أدام الجوامع على الأرصفة، فكنت بشتري أي شريط جديد ينزله.. كان له شنة ورنة وقام بالواجب معايا! اداني بالظبط اللي أنا بادور عليه، إداني أكتر نسخة متشددة وسوداوية من الدين، كل حاجة عنده حرام، دا غير وصفه لعذاب القبر بالتفصيل! أذكر في إحدى محاضراته فضل يسخر ويتريق من الشاب اللي بيلبس اينيسيال في إيده أو سلسلة في رقبته ووصفه بإنه لا مؤاخذة!

كنت بجيب شرايط الكاسيت بتاعته وأسمعها وأنا رايحة الجامعة في عربيتي الـ128 الحمرا اللي شافت معايا كل تفاصيل حياتي الجامعية. ما كانش ينفع أسمع إبراهيم عزت غير لوحدي، حتى صاحباتي ما كانوش يعرفوا لأني كنت هابان أدامهم بشخصيتين!

في الوقت دا كنت في تانية آداب قسم فرنسي وكنت طالبة نشيطة وبشارك في ندوات شعرية وبلقي شعر بالعربية والفرنسية، وكنت بمثل أدوار في مسرحيات على مسرح المركز الثقافي الفرنسي في المنيرة ومصر الجديدة والاسكندرية، يعني كنت كتلة نشاط وانطلاق، إنما من جوايا كنت وش فقر! كنت مجتهدة بس مش على حساب متعة اللحظة، يعني كان ممكن جدًّا أزوغ من

محاضرة من غير ذرة تردد أو تأنيب ضمير! اللي هو «الصياعة فينا بس ربنا هادينا»! ونخرج ناكل في أي مكان أنا وصاحباتي الأنتيم، إنما كنت عارفة إني هلم اللي فاتني في المحاضرة بسهولة.. كان الحجاب تقريبا مش موجود في قسم اللغة الفرنسية لا في الطلبات إلا طالبة أو اتنين بالكتير، ولا في ستاف التدريس اللهم إلا دكتورة واحدة كانت بتدينا phonétiques!

وفي خضم هذه الحياة الصاخبة اللي بتتناقض تمامًا مع التوجه السري بتاعي أخدت قرار الحجاب، وكنت عارفة إن قراري دا مش هيكون سهل على اسرتي، فقررت أقول لبابا الأول لأني عارفة إنه رغم جديته وصرامته إلا أنه مش بيجبرني على حاجة وبيحترم اختياراتي! بابا لما اتأكد إني فكرت كويس قبل ما أقرر قال لي براحتك، اعملي اللي يريحك. إنما اللي عملته ماما فيًّا وكم التوبيخ والإهانات اللي رصتهالي كان كافي إني ألغي الفكرة، أو بمعني أصح أأجلها لحد تالتة جامعة!

– معلش يا مولانا عندي سؤالين تانيين..

الشيخ بصلي وبصراحة وشه كان جميل ومريح وكله ترحيب:

– ينفع مسلمة تتجوز مسيحي؟

—6—

الشيخ شكله زهق مني، وبصراحة معاه حق، ما أنا عاملة زي القراضة مش راضية أسيبه في حاله، بس السؤال دا تحديدًا كان لازم آخد عليه إجابة لأن صاحبتي اللي بتحب مسيحي ممكن تغتالني وبعدين تنتحر، لو ما رجعتلهاش بإجابة!! الحقيقة هما كانوا صاحبتين عندهم نفس المشكلة، بس واحدة منهم انتيمتي جدًّا ومعايا ليل ونهار ونهار وليل، والتانية صاحبتي بس علاقتي بيها عادية، ومشكلتها ما كانتش شاغلاني لأن الشاب المسيحي اللي بتحبه اتفق معاها إنه هيشهر إسلامه قبل الجواز، فخلاص هي مكملة معاه والحياة بقي لونها بمبي.

مجرد ما سألت الشيخ وهو سكت شوية وغالبًا كان بيلعن الساعة اللي قالي فيها تعالي يا لمياء! لقيت واحد ومراته جايين ناحية الشيخ وبيطلبوا منه يدعيلهم إن ربنا يرزقهم بالذرية لأنهم بقالهم سنين متجوزين وما خلفوش! لميت نفسي وسكت وقلت في سري حقهم بردو، بس يا ريت بسرعة عشان انا عندي أسئلة كتير! بس جه صوت طنط منال من بعيد قضي على أملي في إني أرجع استفرد بالشيخ!

– ادعيلنا كلنا يا مولانا، كلنا محتاجين دعاءك!

ولقيت الناس كلها قعدت في مكانها بوقار وسكينة وبدأ الشيخ الدعاء بصوته الأجش والمحبب لنا وليا أنا شخصيًّا وقتها!

وهو يدعي واحنا نأمن! كانت اختياراته لمفردات الدعاء دائما بتفاجئني، كان بيدعي بطريقته هو وبكلماته هو، وما كانش بيردد أدعية مأثورة! فضل كتير يدعي واحنا نأمن، سمعت ناس بدأ صوتها يرجف وتعيط، حاولت أعيط أنا كمان عشان منظري ما يبقاش وحش، يعني متبرجة وكمان ما باعيطش، ما يصحش! بس ما انكرش إن صوته أثناء الدعاء يؤثر في القلب ويرققه، ودا يفسر اختيار الدعاء بصوته وراء كل أذان في التلفزيون.

خلص الدعاء ويبدو أن الشيخ لم ينسني وأن سؤالي شغله:

– لو آمنوا بكتابنا لزوجناهم بناتنا!

بس كدا؟

تاني بس كدا؟!

الشيخ قالي الكلمتين دول وبان عليه إنه خلاص بيستعد للمغادرة، وأنا وقعت في حيص بيص. يعني إيه؟ هارجع أقول للغلبانة صاحبتي إيه؟ نفسي أناقشة: ليه لازم يؤمن بكتابنا؟ ما هو نفسه من أهل الكتاب! طب ليه من حق المسلم يحب مسيحية ويتجوزها ويعيشوا حياتهم في سعادة ومش من حق المسلمة تتجوز حبيبها المسيحي؟ طب وبابا اعمل إيه معاه؟ واعمل إيه في الخمرة اللي بيهادي بيها؟

وقام الشيخ برفقة عبد الرحيم ابنه والكل قام لتوديعه، واقترب أحد الضيوف ليقبل يده، ولكنه رفض بحدة! وانا ما لحقتش أشكره.. وخلصت حكايتي مع الشعراوي، وبدأت حكايتي مع شيوخ الوهابية والسلفية ودخلت المفرمة ●

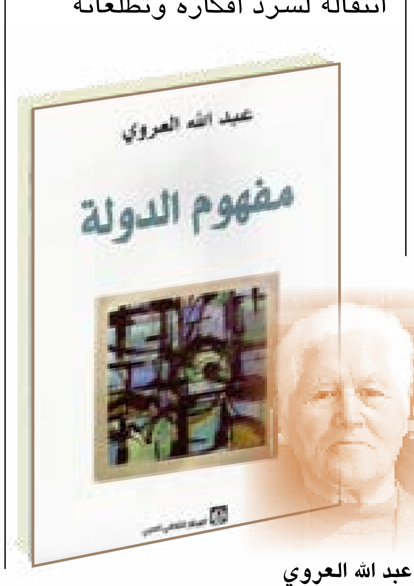
سُفيان البرّاق*

(المغرب)



نظرية الدّولة الإيجابية.. في كتاب «مفهوم الدّولة» لعبد اللّه العروي

صدر كتاب «مفهوم الدولة» للمفكّر المغربي عبد اللّه العروي في طبعتِه الأولى سنة 1981 عن المركز الثّقافي العربي، ويضمُّ بين دفَّتيه سبعة فصول. قام الأستاذ عبد اللّه العروي في هذا الكتاب بجهدٍ نظريٍّ يستحقُّ عليه لفتة إشادةٍ وتنويه، إذ أطلَّ من خلاله على جواهر الفكر السياسي الأوروبي، واعتمد، في دراسته هذه، على أيقونات الفكر السياسيِّ الحديث، لأن هؤلاء الأيقونات يعدُّون من أهم من نظَّروا للدولة بإسهابٍ كبير قلَّ نظيره، بدءًا بهيغل، مبيِّنًا أسباب اختياره له، ثم نقد ماركس وفيورباخ لنظرية هيغل في الدولة، ثم مع التيار الوضعاني ورائده الأبرز ماكس فيبر، قبل انتقاله لسرد أفكاره وتطلُّعاته



عبد الله العروي

فيما يخص الدولة عند العرب وذلك اللغط الذي يتبعها. إنَّ ما يميز الأستاذ عبد اللّه العروي هو جمعهُ بين تقنيتين: أوَّلًا، تقنية التحليل الدقيق لمختلف الرؤى والأفكار، ثانيًا تقنية النقد برؤية فاحصة وموضوعية. يبين عبد اللّه العروي أن مسألة الدولة لم تُدرَس جيدا إلا مع بعض الاستثناءات من المفكرين والباحثين، إذْ هناك فرقٌ شارخ بين التفكير في مشاكل الدولة وتقديم نظرية للدولة؛ أي أن هناك فرقٌ بين التفكير والتنظير. أعطى عبد اللّه العروي تعريفًا موجزًا للدولة: «هي تنظيمٌ اجتماعيٌّ،

فهي اصطناعية، لا يُمكنُ أن تتضمَّن قيمة أعلى من قيمة الحياة الدُّنيا كلها. تتعلق القيمة بالوجدان الفردي، إذْ يتجهُ نحو الغاية المُقدَّرةِ له». إن الدولة تكون مقبولة ويحتضنها الأفراد إذا كرَّست وقتها لخدمتهم، وتكون مرفوضة ولا شرعية، سيِّئة، وليدة الطبيعة الحيوانية في الإنسان؛ إذا منعت الفرد من أن يلبي الدعوة الموجهة إلى وجدانه أو ضايقته. وتكون شرًّا باطلًا إذا تعامت عن الهدف الأسمى الذي يتطلَّب تنفيذ قانونٍ معيَّن. نفهم من كلِّ هذا تركيز عبد اللّه العروي على خدمة الدولة للفرد، والسهر على تنظيم شؤون حياته وسيرها بشكلٍ اعتيادي.

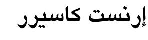
قام عبد اللّه العروي بمقارنة متميزة بين مدرستين (مقالتين) أساسيتين:

– المدرسة الأخلاقية: هذه المدرسة تَعتبر الدولة أداةً مُصطنعة تساعدُ الفرد على تحقيق غاياته ومتطلّباته وتكرِّس نفسها لخدمته. إنَّ تحدُّث الشَّريعة عن الأخلاق معناهُ أخلاق الفرد حيث لا وجود لأخلاق الدَّولة، كما أنَّ خطاب الشَّريعة للدَّولة بصفتها وسيلةً لتبليغ الدَّعوة إلى الفرد.

– المدرسة الطّبيعية: تقرُّ هذه المدرسة بأن غاية الإنسان الأولى هي المعرفة والرفاهية والسعادة. الإنسان هو وليدُ الطبيعة، هي ملاذه الأول والأخير، وهي التي تسدُّ حاجاته، وقوة الإنسان هنا تكون برفقة الجماعة، ففي الحاضر تنشأُ عن التعاون، وفي الماضي نشأت وانبثقت عن

إرنست كاسيرر




إريك فايل




جورج هيجل

طريق العادات والثَّقافة واللغة. إن الدَّولة، في هذه المدرسة، «هي ظاهرة من ظواهر الاجتماع الطبيعي. تولَّدت حسب قانونٍ طبيعي»[1]. إذا بقيت الدولة خاضعة وتابعة لهذا القانون كانت معقولة، وبالتالي لا تناقض بينها وبين المجتمع، أو بينها وبين الفرد. إذا حصل أي تناقض فذلك راجعٌ لسببٍ غير طبيعي ناتج عن خطأ إنساني متعمد وبذلك تنشأ وتتأسس الدولة المستبدِّة التي تمارسُ قهرًا وحيفًا على المحكومين. القولُ بأنَّ الدولة ظاهرة اجتماعية فإننا أكدنا تلقائيًّا رفضنا لتصوُّر خروج الفرد من الدولة، والرَّفض أيضًا للتمييز بين الدَّولة والمجتمع. يُؤكد عبد اللّه العروي على أنَّ التفكير في الدولة هو تفكيرٌ في كائنٍ لا وجود له، شبح ووهم، تفكيرٌ يصلح لمواضيع شتَّى سوى لموضوع الدولة.

نستشفُّ من هنا أن الدولة الطبيعية، كما ورد في كتاب **مفهوم الدولة** للأستاذ عبد اللّه العروي، تخدمُ المجتمع بالدرجة الأولى، بقدر ما تخدمُ الفرد، وأهدافها كلها سامية تتطلَّع لمستقبلٍ مزدهر. إذن فالدولة الطبيعيةُ تعيش تجانسًا واتِّساقًا بينها وبين الفرد والمجتمع. في مقابل الدولة الطبيعية؛ نجد الدولة الفاسدة (اللاطبيعية، اللاشرعية) التي تتصف بصفات تجافي وتتنافى كليًّا مع الدولة الطبيعية. الدولة الفاسدة مناقضة للمُجتمع ومبنية على العُنف والاستعباد (مؤامرة ضد الإنسان).

كلتا الدولتين، في نظر عبد اللّه

العروي، تنفي التناقض داخل الفرد وداخل المُجتمع، وترى التناقُض فقط بين الفرد والمُجتمع من جهة وبين الدولة من جهةٍ ثانية. ولم تفلح هاتين الدولتين في إدراك الدولة إدراكًا موضوعيًّا رغم الجهد النَّظري الجاد، وبقيتا على عتبة فكرة الدَّولة دون التطرُّق إليها.

انتقل عبد اللّه العروي للحديث عن أسطورة الدولة التي ابتدعها إرنست كاسيرر، وأول من أحياها هو ميكيافيلي بعدما واجه فكرهُ بعض الصعوبات، قبل أن يكتسح الحقل السياسيّ في القرن الثَّامن عشر بعد أن احتضنهُ هيغل وبيَّن أهدافَهُ ورؤاه. وانتصر هيغل وميكيافيلي بعد قرون عديدة من الصراع المحتدم والمتواصل بين الأسطورة والمنطق. ولعلَّ من أهم الأسباب التي جعلت ميكيافيلي يضعُ ورود الانتصار على رأسه هو انهيارُ نظريَّة الحق.

يوضِّح عبد اللّه العروي الاختلاف الحاصل بين التاريخ والفلسفة. الأول، أي التاريخ؛ يحدِّثنا في فتراتٍ معينة عن تناقضٍ بين قانون القلب وقانون الدولة، بين الوعي الذاتي والقاعدة القانونية الخارجية، أمَّا الفلسفة؛ الباحثة عن الحقيقة العقلية؛ فتهدفُ إلى كشف معنى الدولة –في ذاتها– لا عن الدولة الفُضلى.

في هذا الكِتاب خصَّص عبد اللّه العروي جزءًا كبيرًا منه للحديث عن نظرية الدولة عند هيغل، باعتبار أنَّ هيغل يعدُّ مرجعًا أساسيًّا للتنظير للدولة لا يُمكنُ إغفاله أو القفز عليه. اعترف هيغل بالتناقض بين الفرد والمجتمع لكنه لم يعترف بديمومته. كما أكَّد أيضًا هيغل أنَّ كلَّ دولة تجهلُ حريَّة الوجدان هي دولةٌ ناقصة، والدولة أيضًا التي تجهلُ الذات وتتجمَّدُ عند تناقضها مع الذَّات هي ناقصة، في حين إنَّ الدولة الكاملة، المعقولة، فهي التي تعترِفُ بحرية الذَّات وتعملُ على غمسِ الذات في المبدأ العام التي تتركُ الفرد حرًّا.

يقول هيغل في ردِّه على المدرسة الأولى: «إنَّ الكيان السياسيَّ الذي يستحقُّ اسم دولة هو الذي يحتملُ التناقُض ويتجاوزه، بل يجعلُ منه وسيلة للحفاظِ على الوحدة»[2]. أما رده عن المدرسة الثانية؛ يقول عبد اللّه العروي: «لجأ هيغل إلى مفهوم التضحية. لو كانت المصلحة هي ركيزة للدولة لكن من التناقض مُطالبتها بتضحية الفرد في سبيلها. لأن الدولة ليست مبنية على مصلحة الفرد وليس هدفها الدفاع عن



ميكيافيلي

المُجتمع المدني»[3].
إنّ الدولة هي الغاية القُصوى للأسرة وللمُجتمع المدني، وتمثِّل كذلك ضرورةً خارجية ومتعالية. وتكمنُ قوتها في وحدة الغاية العامة مع المصالح الخاصة، ورمزُ تلك الوحدة هو أن الأسرة والمجتمع يتحمَّلان واجبات تُضاهي الحقوق التي يتمتَّعان بها. يُعطي هيغل تعريفًا جوهريًّا للدولة: «هي الفكرة الأخلاقية الموضوعية إذ تتحقَّق، هي الروح الأخلاقية بصفتها إرادة جوهرية تتجلَّى واضحة لذاتها، تعرف ذاتها وتفكِّر بذاتها وتُنجزُ ما تعرف لأنَّها تعرفهُ». إنَّ هذا التعريف، على حدِّ قول عبد اللّه العروي، هو تعريفٌ معقَّد بالغ التجريد، لكن تعقيداته تأتي من التصاقه بالواقع. وتعريفٌ يقف على النَّقيض من المدرستين المذكورتين سلفًا، لأنّه تعريف لا ينطبق على هذه الدولة أو تلك إنما ينطبق على الدولة عبر التاريخ.
إن نظرية هيغل في الدولة تشكلُ تجاوزًا فعليًّا للنَّظريات التي سادت قبله. رغم تقدمها إلا أنها أثارت انتقادات من نوعٍ آخر، صدرت عن «الماركسيينَ» مما أدَّى إلى تعديل مفهوم الدولة.
كما جاء في كتاب مفهوم الدولة؛ إريك فايل اعتبر نظريَّة هيغل علمية حول الدولة كما هي الآن ستكون باستمرار ما دامت ضرورية للإنسان. يحاولُ إريك فايل أن يُصالح هيغل، في آنٍ واحد، مع كانط وماركس. ويبدو لي هذا مستحيلًا، باعتبار أن نظرية هيغل في الدولة هي تجاوز كبير لأخلاقيات كانط (أخلاقية الوجدان الفردي)، وماركس وجَّه نقدًا لاذعًا لنظرية هيغل بخصوص الدولة (هو موضوع الفصل الثاني من الكِتاب)، وبالتالي ففكرة إريك فايل ضربٌ من المستحيل، وحتى الهيغيليين أنفسهم لم يوافقوا عليها.
يُعرِّف هيغل الدولة قائلًا: «لا تستحقُّ أنْ تسمى دولة بالمعنى الحرفي. إنَّها مجتمع، مجموعة إنسانيَّة، كيانٌ غير مكتمل، وليس دولة عقلية». يُعَقِّبُ عبد اللّه العروي على هذا التعريف قائلًا؛ بأنَّ علماء الاجتماع والمؤرِّخين غير راضيين أبدًا على هذا الحكم. السؤال الذي يتبادرُ إلى الذهن: ماذا يقصدُ هيغل بكلمة دولة؟ لا يعني بها شكلًا من أشكال النِّظام –تنظيمًا بين التنظيمات الاجتماعيَّة– بل يعني بها مفهومًا منطقيًّا شائكًا ومُستعصيًا، يركِّبهُ من خلاصة التاريخ. لم تكن الإمبراطورية الجرمانية

يُعطي هيغل تعريفًا جوهريًا للدولة: "هي الفكرة الأخلاقية الموضوعية إذ تتحقَّق، هي الروح الأخلاقية بصفتها إرادة جوهرية تتجلَّى واضحة لذاتها، تعرف ذاتها وتفكِّر بذاتها وتُنجزُ ما تعرف لأنَّها تعرفهُ". إنَّ هذا التعريف، على حدِّ قول عبد اللّه العروي، هو تعريفٌ معقَّد بالغ التجريد، لكن تعقيداته تأتي من التصاقه بالواقع.

متوحِّدة من أجل الدفاع عن حدودها ومُمتلكاتِها، ولم يكن بالإمكانِ أبدًا مقارنتها مع فرنسا كبلدٍ يانع أنتج لنا التنوير، ولا مع إنجلترا كقوّة اقتصادية وصناعية صاعدة آنذاك، ولا حتى مع روسيا كقوة عُظمى. من هذه النُّقطة المحورية والهامَّة انطلق تفكيرُ هيغل، حيث اعتبر فرنسا «دولة»، لكن ألمانيا لم تصل بعد للاكتمال لتصبح دولة بالمعنى الحقيقي. إنَّ هيغل يتكلَّم عن الدولة حسبَ مُقتضياتِ مفهومها، لا عن الدولة القائمة. وبذلك سيُعطي تعريفًا بسيطًا للدولة: «دولتي هي الدولة –في– ذاتها». كثيرون انطلقوا من هذا التعريف وظنُّوا أن هيغل أراد تحقيقَ نظريته في النظام البروسي، لكن في هذا ادِّعاءٌ كبير. هيغل رغم إعجابهِ الشديد بالثورة الفرنسية، وانبهاره بأطوارها وبالتحوُّل الذي أحدثته، فقد وجَّه لمبادئها نقدًا لاذعًا؛ أبرزُ هذه المبادئ هما اللِّيبرالية وهي حركةٌ فكرية تقومُ على الحريَّة والمساواة، ثم الديمقراطية. يؤخذ على الدولة الهيغلية كونها تتحكَّمُ في العقيدة والوجدان بواسطة القمع، وتتدخل في كلِّ نشاطٍ مادي أو ذهني، وتُعادي الفرد وتَعتَبِرُ نفسه شريرة. نَقْدُ هيغل لا يمكنُ أن يكون لائقًا إلا باستبعاد مفهوم الدولة ذاته كما تفعلُ الفوضوية الماركسية.

كان هيغل هو نقطةُ التقاءٍ بين القديم والجديد، فنظرية الدولة هي نقد أدلوجة الوجدان التي تأخذُ شكلين: ديني ميتافيزيقي عند القدِّيس أوغسطين (منطق النَّقد الدِّيني)، والثاني أخلاقي ونقدي عند كانط، الذي واجه الملكية المُطلقة وكان ليبراليًّا وضعانيًّا. هل يمكن اعتبار نظرية الدولة عند هيغل هي نقدٌ للأخلاق والمُثُلْ؟ للأسف الشديد، هذا لم يثبت عند هيغل بتاتًا. نظرية هيغل مبنية على الواقع، ومع هذه الفكرة ستنبثق لنا النظرية الماركسية الفوضوية.

تعوَّدنا على كتابات عبد اللّه العروي المرهقة، التي يصعبُ فهمها بسهولة، لكن هذا لا يمنع من كسر ذلك الحاجز والانفتاح على أعماله واقتحامها. اتَّسمت كتابة العروي عن الدولة الإيجابية باسترسال مُركَّز لأهم أفكار وتصوُّرات هيغل حول الدولة، انطلاقًا من السياق الذي عاش فيه. واستعرض أيضًا ردَّ هيغل على المدرستين: الأخلاقية والطبيعية، وقام بالتفصيل في ردوده بمنتهى الدقَّة. يلخِّصُ عبد اللّه العروي في هذا الفصل رأي هيغل في الدولة، باعتبارها هي «الفكرة الأخلاقية الموضوعية» ○

الهوامش:

★ طالب باحث بسلك الدكتوراه، جامعة شعيب الدكالي، الجديدة، المغرب.

1- عبد اللّه العروي، مفهوم الدولة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 10، 2014، ص17.

2- مفهوم الدولة، المرجع سابق، ص30.

3- المرجع نفسه، ص31.



حول العالم

جوديث هيرمان



لاشيا

ترجمتها عن الألمانية :

رولا عبيد
(سورية في مصر)

جوديث هيرمان كاتبة ألمانية ولدت في 15 أبريل 1970 في برلين الغربية. حصلت على ماجستير في الفلسفة والأدب الألماني، كما درست الصحافة في واحد من أهم المعاهد العليا للصحافة في ألمانيا. ونشرت عدة مجموعات قصصية. وفي عام 2014 صدرت أول رواية لها. وحازت عام 2001 على جائزة (كلايست) وهي جائزة أدبية ألمانية تأسست عام 1912 في ذكرى مرور مئة عام على وفاة الكاتب الألماني هاينريش فون كلايست. كما حازت على جائزة ألفريد دوبلين وهي منحة أدبية ألمانية.

لاشيا

منذ عدة سنوات سافرت بصحبة صديقي ديفيد إلى جزيرة صقلية. وهناك انتهت رحلتنا وعلاقتنا أيضًا. في بلدة كاتانيا (بلدة داخل الجزيرة) تعطلت السيارة وبقينا لمدة ثلاثة أو أربعة أيام غير قادرين على التنقل. ولم يكن لدينا خيار آخر سوى الاستسلام للأمر الواقع. فاستأجرنا غرفة في بنسيون ووصل بنا الخلاف إلى حد أننا كنا نمشي هنا وهناك بلا هدف في شوارع من الحمم البركانية السوداء دون أن نتبادل أي نظرة أو حتى كلمة واحدة. كان الطقس حارًّا إلى درجة لا يمكن تصورها. وكان التعب قد أنهكنا تمامًا ولكن كان بإمكاننا أن نتحمل بعضنا البعض أثناء المشي فقط. وهكذا أصبحنا في وضعنا هذا فريستين سهلتين لفرانشيسكو، ذلك الرجل الذي كان قد تحدث إلينا في ساحة الكاتدرائية، ولم نكن حازمين في صده بما فيه الكفاية وهو يتبعنا عبر الطرقات بلا هوادة ويلح علينا في أن يأخذنا في جولة خلال كل الشوارع. فقد عرض علينا اصطحابنا إلى مدينة تورمينا مقابل مبلغ تافه. أو إلى أي مكان آخر. إلى جبل إيتنا. وحينها صرخ «بركان» ولم تكن فكرة الذهاب إلى جبل إيتنا قد خطرت على بالنا أما الآن فقد بدت لنا هذه الفكرة كأنها إشارة أو قدر وربما خلاص. اتفقنا على أن ندفع له مائتي ألف ليرة نظير الرحلة وخمسين ألف ليرة دفعة أولى من ثمن البنزين، وعدنا إلى سيارته التي كان قد ركنها قرب الكاتدرائية. كان فرانشيسكو رجلًا من رومانيا، قصير القامة ومكتنز القوام وذا شعر أبيض. وكان يعرف الجمل الأساسية التي يصرِّف بها أموره من كل لغة. كما كان ماكرًا ولكن ليس إلى حد خطير. مشى أمامنا وتبعناه. وكاد ديفيد أن يمسك بيدي ونحن في طريقنا. وجلس في سيارة فرانشيسكو الفيات القذرة في المقعد الأمامي كي لا يصاب بالدوار. لاحظ فرانشيسكو ذلك وفهمه بطريقة خاطئة، فرمقني بنظرة ذات معنى إلا أنني أشحت بنظري عنه وأخذت مكاني في المقعد الخلفي. كان في المقعد الأمامي بجانب السائق ثقب كبير محشو بالجرائد وأشياء أخرى قذرة. أدار فرانشيسكو محرك السيارة وداس على البنزين وانطلق بالسيارة وبدأ ديفيد ينكمش على نفسه تدريجيًّا داخل الثقب حتى بدا من الخلف كطفل صغير. أصرَّ فرانشيسكو علينا أن ندخن من سجائره الرومانية ومد يده بعلبة سجائر مفتوحة وقربها من أنف ديفيد ولكن ديفيد رفض وشكره هازًّا برأسه، فقال له فرانشيسكو بنبرة آمرة «دخن» فالسجائر الرومانية جيدة. وأخذنا ندخن سيجارة تلو الأخرى حتى لفتنا سحابة من الدخان الأصفر. وعندما سحب ديفيد ساقه اليسرى نحو اليمين كي يفسح له مجالًا لتغيير ناقل السرعة مال فرانشيسكو نحوه وأعادها برقة إلى مكانها وهو يردد «استرح، استرح» ثم قال «لاشيا» وأطلق ضحكة طويلة لم نفهم سببها. وحاول ديفيد من وقت لآخر أن يسحب نفسه إلى الأعلى ويعدل من جلسته ثم توقف عن ذلك. وأثناء اختناق مروري عرض علينا فرانشيسكو ألبوم صور

به خمسون صورة لنساء يوحي شكلهن بأنهن إما عاهرات أو متحولات جنسيًّا. فشعرت بالارتباك ولم أعد أدري ماذا أفعل. أما ديفيد فقد تمالك نفسه وأخذ وقته وهو يتأمل كل صورة. ولكن كل هذا الوقت لم يكن كافيًا لفرانشيسكو الذي كان يعيد تقليب الصور مرة أخرى وينظر إليها ثم ينقر عليها بإصبعه وجذعه الأعلى يهتز يمينًا وشمالًا. كان الجو خانقًا في السيارة ولا يوجد لدينا ما نشربه. فطلب ديفيد أن نتوقف عند محطة بنزين ونشتري زجاجة ماء، لكن فرانشيسكو هز رأسه رافضًا وتناول زجاجة ماء مفتوحة من تحت مقعده وشربنا جميعًا منها وكان هو أولنا. كان يتثاءب كثيرًا ولفترة طويلة وله طريقة مقززة على فتح فمه عن آخره، ولم أتمالك نفسي عن سؤاله: «ألا تنام جيدًا؟»، فرد بأنه ينام بشكل جيد ولكنه يخاف من النوم. واستخدم كلمة خوف باللغة الألمانية «Angst». وقال إنه يرى منامات مروعة أثناء النوم واستدار نحوي وحدق في وجهي وفي أقل من ثانية شعرت أنني أعيش الآن كابوسًا لا نهاية له وأنني بلا حول ولا قوة وأنني قد استسلمت. ثم استدار مرة أخرى. وبينما كانت السيارة تنطلق بنا بسرعة شديدة ونحن نخرج من المدينة، حاول ديفيد أن يربط حزام المقعد حوله فقال له فرانشيسكو «لاشيا» وهذه المرة بنبرة فيها تهديد وحزم وأخذ الحزام منه ولفه وراء المقعد. بعد قليل حاول ديفيد أن يحزم نفسه مرة أخرى ثم توقف عن ذلك ولم يعد له مرة أخرى حتى عندما بدأ فرانشيسكو بتجاوز السرعة بطريقة خطيرة. عندما يصمت فرانشيسكو نصمت أيضًا. كنت أقاوم تعبًا شديدًا. أما ديفيد فلم أستطع أن أرى ما يجري عنده وبدا من الثقب أنه غارق في مقعده تمامًا. وفي وقت ما تحدث فرانشيسكو لفترة طويلة ولم أكن أصغي إليه جيدًا ولكن أعتقد أنني سمعته يقول إنه يوجد شيء ما مثل إشباع جوهري عميق، سعادة، لا يبالي بعدها المرء بأي شيء. كان يتحدث بغضب ويردد من حين لآخر باللغة الإيطالية «إنت فاهم، إنت فاهم؟» وهو يلوح بيده في وجه ديفيد. وديفيد يجيبه بالإيطالية: «نعم، نعم، فهمت، فهمت» بنبرة واهنة، وأعتقد أنه كان يشعر بالضيق وكنت سعيدة لأنني سمعت صوته. وصرخ فرانشيسكو «لم تفهم، لم تفهم» وتنهد وصمت وبدأ يعيد حديثه من الأول، السعادة، الاعتبار، وما يأتي بعده، أنت تعرف. وإذا لم أكن مخطئة فقد وضع في وقت ما لثوان معدودة يده على ساق ديفيد. التفت ديفيد نحوي وحاول أن ينظر إليَّ. وبدا غريبًا فلمست كتفه بسرعة. وفي مكان ما على جبل إيتنا توقفنا بعد مضي ساعات كما بدا لنا، «هيا بنا» صرخ فرانشيسكو وخرج من السيارة. وعندما تأخرنا قليلًا ضرب بقبضته على نافذة السيارة. خرجنا من السيارة وكانت ساقاي متنملتين فأحسست أنني غير قادرة على المشي على الرغم من الريح الباردة المنعشة. كان فرانشيسكو يشير إلى اتجاه معين فمشى إليه ديفيد ببساطة وببطء وكأنه مخدر. ولحق به فرانشيسكو. ولم نقترب أنا وديفيد من بعضنا البعض على الرغم من أنني شعرت أنه قريب مني أو ربما لهذا السبب. جمع فرانشيسكو أحجارًا سوداء ووضعها في أيدينا وحملناها مثل طفلين. وعلى ارتفاع ما يقارب من 2000 متر وصل الطريق إلى نهايته عند محطة سياحية وبداية خط تيلفريك معطل. ومنعتنا الريح العاتية من سماع حديث فرانشيسكو المستمر. واشترى لنا من أحد الأكشاك كاميرا فيها فيلم يحتوي على 27 صورة وأشار لديفيد على بعض المناظر التي عليه تصويرها. وبينما كان ديفيد يأخذ صورًا كان فرانشيسكو يتبادل النظر مع البائع في

الكشك مما جعلني أقلق إلى أقصى درجة. تسلقنا إلى الفوهة الصغيرة للبركان الهامد المكون من حجارة صغيرة بنية اللون، كانت تنزلق تحت أقدامنا. وكان فرنشيسكو يتوسطنا وهو يقبض على معصمي بيده اليسرى وعلى معصم ديفيد بيده اليمنى. كانت قبضته شديدة. عندما وصلنا إلى الفوهة وجدنا أن قطر حافتها بالكاد يساوي ممر رصيف مشاة. شعرت بالدوار وقطعت الريح أنفاسي وأحسست بالحمى تسري في جسدي. وأثناء النزول فك فرانشيسكو من قبضته وبدلًا من ذلك أمسك بيدينا. وأخذت أحملق في قدميَّ والرماد يلتمع أسفلهما. وفي وقت مبكر من العصر كنا قد سلكنا طريقًا آخر للعودة. وعند قرية مهجورة ومنسية تمامًا توقف فرانشيسكو بسيارته وقفز من فوق سور وكسر فرع شجرة مليئًا بالزهور وعاد به إلى السيارة ودفعه نحوي إلى المقعد الخلفي فخرجت الحشرات زاحفة منه. كان ديفيد نائمًا. أما الطريق الريفي فقد أصبح أوسع وتحول إلى طريق سريع فيه لافتات تشير إلى كل احتمالات الطرق، ولم تكن كاتانيا مذكورة فيه. هممت بكل ما أملك من قوة كما بدا لي كي أسأل فرانشيسكو عن الطريق. ولم يجب وبدلًا من ذلك سحب شريط كاسيت من ضمن عدد كبير من الكاسيتات التي كانت مرمية تحت قدميه ووضعه في المسجل. كانت موسيقى رومانية غير محتملة بالمرة. رفع صوت المسجل عاليًا إلى درجة أنني لو كنت قد استمررت بطرح أسئلتي عليه فلن يفهمها فتوقفت عن السؤال. توقفنا عند محطة بنزين واستيقظ ديفيد من نومه ونفض النعاس عنه. كان بإمكاننا الخروج من السيارة والهروب منه لكننا لم نفعل ذلك وبقينا جالسين في السيارة بلا حراك حتى عاد فرانشيسكو وركب وسار بنا. وتركنا الطريق السريع وبدا لي أننا نقترب مرة أخرى من جبل إيتنا لكن من ناحية أخرى. وتوقفنا في مكان يشبه سطح القمر ونزل فرانشيسكو من السيارة دون أن يكترث لنا ومشى على رابية من الرماد وأخذ يدخن دون توقف ورأيت من مكاني يديه ترتعشان. توقفت الموسيقى الرومانية. وبات باستطاعتي سماع هدير الريح وصوت الرمال المغلفة بالرماد التي تعصف بها الريح، فأغمضت عيني. وعندما استيقظت أو عدت إلى وعيي مرة أخرى وجدنا أنفسنا مرة أخرى في شوارع كاتانيا.
لم يحدث أي شيء. دفعنا لفرانشيسكو الأجر المتفق عليه، وثمن الكاميرا والبنزين والله أعلم ماذا أيضًا. كل ما أردناه الآن هو التخلص منه. أخذنا نتعامل معه بمنتهى الغطرسة لأننا عدنا إلى المدينة مرة أخرى، وإلى الأمان، فدفعنا مبلغًا تافهًا كنوع من الفدية كما سماها ديفيد فيما بعد واختفى فرانشيسكو ولم يحدث أي شيء. وأثناء الليل في بنسيون هولاند العالمي استيقظت من نومي. كان ديفيد يستلقي بجانبي بلا حراك وكانت الريح تدفع ستائر الشباك. والسكون يخيم على غرف البنسيون، لم أسمع سوى صوت طرطشة الماء الآتي من الفناء السفلي. ذهبت إلى النافذة وأخرجت رأسي منها. في البداية رأيت القطط تجلس على أسقف السيارات ثم الماء الذي غمر الفناء كله تقريبًا وبدت بقعة سوداء تحت ضوء أصفر ضبابي. وكنت أعرف أن هناك جامعة للاتصالات في الدور الأرضي المواجه للبنسيون. وفي وقت مبكر من الصباح كان هناك طلبة وطالبات يجلسون فيها ويتبادلون الحديث بهدوء ويشربون القهوة ويقرأون. وبدا لي أن الهواء كان نقيًّا وصافيًا هذا كل ما تذكرته. ولم أستطع أن أرى من أين جاء هذا الماء ●

شارل بودلير



هِبَاتُ الجنِّيات والغرفة المزدوجة

ترجمته وتقديم:

سلمى الغزاوي
(المغرب)



قصتان شعريتان لشارل بودلير، من مؤلفه الذي نشر بعد موته: سأم باريس، هذا المؤلف الذي لم يتحمس له الناشرون خلال حياة بودلير كونه كان مؤلفًا ثوريًّا شكلًا وموضوعًا، وعصيًّا على التصنيف الأدبي.

الغرفة المزدوجة: قصة ذات أسلوب شعري رمزي، تتعدى الأعراف الأدبية وتقتحم المحظورات في ذاك العصر: (إدمان الأفيون وما ينتج عنه من رؤى وأحلام)، كجل كتاباته، يصدم الراوي/ بودلير قارئَ الغرفة المزدوجة بالتحول المفاجئ لمسار الأحداث.

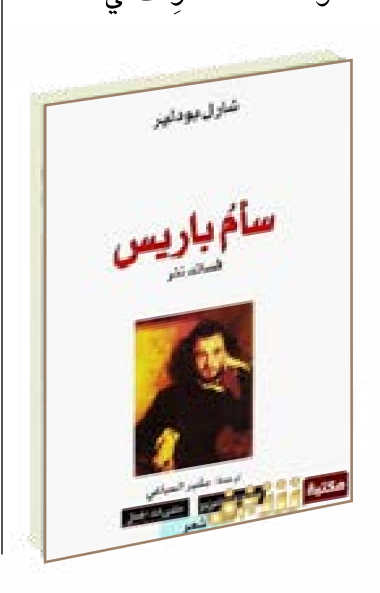
هنا تحضر إحدى ثنائيات بودلير المفضلة: الحلم الذي يستحيل كابوسًا.

أما في القصة السوريالية «هبات الجنيات»، فإن بودلير –المبدع المنتصر للجماليات الفنية على حساب الأخلاقيات والقوانين الوضعية– يعقد مقارنة موازية للعدالة البشرية وعدالة عالم الما ورائيات، ملاحظًا أنه مثلما تحدث أحيانًا أخطاء في العدالة البشرية، فإن عدالة العوالم الخفية أيضًا قد تشوبها بعض الاعتلالات والمصادفات التي تحدد المصائر، متسائلًا (كمبدع لم يحظ بالإعجاب والفهم والتقدير الذي يستحقه وهو على قيد الحياة): ماذا لو كانت هبة إثارة الإعجاب هي أعظم هبة قد يحظى بها الإنسان في حياته؟

شارل بودلير (1821–1867)، شاعر وكاتب وناقد ومترجم فرنسي، من أهم الشعراء الفرنسيين، ومن مؤسسي قصيدة النثر والشعر الحداثي الثوري، له عدة أعمال أدبية أبرزها ديوان «أزهار الشر».

هِبَاتُ الجنِّيات

كان هناك اجتماع كبير للجنيات، من أجل القيام بتوزيع الهبات، على جميع المواليد الجدد، الذين قدموا إلى الحياة قبل أربع وعشرين ساعة فقط.
كل أخوات القَدَرِ التَّلِيدَاتِ المِزاجيات هؤلاء، اللواتي هن الأمهات الغريبات للبهجة والألم، كن مختلفات للغاية: البعض منهن كانت هيئتهن كئيبة ومحبَطة، والأخريات كانت هيئتهن مرحة وماكرة، وبعضهن كن شابات منذ الأزل، والبعض الآخر كن عجائز منذ الأزل..
جميع الآباء الذين كانوا يؤمنون بقُدرات الجنيات أتوا، وكل منهم يحمل مولوده الجديد بين ذراعيه.
كانت الهبات، المَلَكَاتُ، الصُّدَفُ السعيدة، والظروف الجيدة، مكدسة بالقرب من الجنيات، تمامًا كما توضع الجوائز فوق المنصة، خلال حفلات توزيع الجوائز. غير أن المميز هنا هو أن هذه الهبات لم تكن بمثابة مكافآت على الجهود المبذولة، بل على العكس تمامًا، كانت نِعَمًا تُسْبَغُ على هؤلاء المواليد الذين لم يسيروا في دروب الحياة بعد، هبات بمقدورها أن تحدد مصائرهم، وتستحيل مصدر سعادتهم أو شقائهم..
كانت الجنيات المسكينات جد منشغلات، لأن حشد المُلْتَمِسِينَ كان كبيرًا، بالإضافة إلى أنهن خاضعات –في عالمهن الوسيط بين الإنسان والرب– مثلنا، للقانون الرهيب للوقت، ونَسْلِهِ اللانهائي من الأيام، الساعات، الدقائق والثواني.
في الحقيقة، كانت الجنيات مرتبكات، مثلما يكون الوزراء في أيام الاجتماعات، وكن ينظرن بين الفينة والأخرى إلى عقارب الساعة بنفاد صبر، كالقضاة الذين يحلمون بعد يوم عمل طويل، بتناول وجبة العشاء مع أسرهم الغالية، وبأخذ قسط من الراحة، لذا أظن أنه إذا كان هناك بعض التسرع والمصادفات في العدالة الخارقة، فعلينا ألا نندهش من أن يحدث نفس الشيء في العدالة البشرية، وفي هذه الحالة، سنصير بدورنا قضاة غير عادلين.
وهكذا فقد اقْتُرِفَتْ في هذا



اليوم بعض الأخطاء، التي بإمكاننا أن نعتبرها غريبة فقط في حالة ما إذا كان الحذر، لا المزاجية، السمة المميزة الأزلية للجنيات: إذ تم منح القدرة على جذب الثروة للوريث الوحيد لعائلة جد ثرية، هذا الوريث الذي لا ريب في أنه سيكون شبيهًا بعائلته، التي لا تؤمن بالإحسان، مما سيجعله يجد نفسه في المستقبل، حائرًا حيال ما سيفعله بملايينه.
بينما مُنِحَ حب الجمال والمَلَكَةُ الشعرية لابن شحاذ، هذا الشحاذ الذي لن يكون بمستطاعه أن يدعم ملكة ابنه هذه، ولا أن يلبي احتياجاته..
نسيت أن أخبركم بأن توزيع الهبات، في هذا الحفل المهيب، غير قابل للاستئناف أو النقض، كما أنه ليس بمقدور أي أب أن يرفض الهبة التي مُنحت لابنه.
قامت الجنيات من أماكنهن، بعدما خِلن أن عملهن الشاق قد انتهى، لأنه لم تتبق بحوزتهن أية هبة ليمنحنها بسخاء لهذا الحشد، وفي نفس اللحظة، نهض رجل شجاع، كان على ما يبدو تاجرًا صغيرًا متواضعًا، ليُمسك بذيل الثوب الملون لأقرب جنية إليه، ويصيح:
– هيه! يا سيدتي! لقد نسيتمونا! ما زال هناك صغيري، وأنا لا أرغب في أن أكون قد قدمت إلى جمعكم لأعود خالي

الوفاض!
كانت الجنية ستشعر بالإحراج، لأن جميع الهبات وُزِّعَتْ، إلا أنها تذكرت فورًا قانونًا شهيرًا في عالم الجنيات، رغم أنه نادرًا ما يتم تطبيقه، وهو القانون الذي يمنحهن، في الحالات المشابهة لهذه، أي في حالة نفاد الهبات، القدرة على منح هبة أخرى، إضافية واستثنائية، بشرط أن تمتلك الجنية المُخَيِّلَةَ القادرة على خلق هذه الهبة بشكل فوري.
إذن، أجابت الجنية هذا الأب برباطة جأش جديرة بمكانتها:
– إنني أمنح طفلك.. أمنحه.. هبةَ إثارة الإعجاب!
رد الأب وهو يتساءل بتعنت، لأنه كان بلا شك أحد أولئك المفكرين البسطاء، العاجزين عن الارتقاء إلى منطق العبث:
– إثارة الإعجاب؟! لكن كيف؟! إثارة الإعجاب! إثارة الإعجاب لماذا؟!»
أجابته الجنية الغضبى وهي تدير ظهرها له:
– لأن.. لأن..
وهي تلتحق بموكب رفيقاتها، قالت لهن:
– ما رأيكن في هذا الفرنسي الصغير المختال، الذي يريد أن يفهم كل شيء، والذي يتجرأ على الاعتراض ومناقشة ما لا يُناقش، مع أنني منحتُ لابنه أعظم هبة على الإطلاق؟!

كل أخوات القَدَرِ التَّلِيدَاتِ المِزاجيات هؤلاء، اللواتي هن الأمهات الغريبات للبهجة والألم، كن مختلفات للغاية: البعض منهن كانت هيئتهن كئيبة ومحبَطة، والأخريات كانت هيئتهن مرحة وماكرة، وبعضهن كن شابات منذ الأزل، والبعض الآخر كن عجائز منذ الأزل.. جميع الآباء الذين كانوا يؤمنون بقُدرات الجنيات أتوا، وكل منهم يحمل مولوده الجديد بين ذراعيه.

الغرفة المزدوجة

إنها غرفةٌ شبيهة بِحُلْم، غرفةٌ روحانية حقًّا، حيث الجو الراكد مُصطبغ قليلًا باللونين الوردي والأزرق.
وداخل هذه الغرفة، تسبح الروح في الكسل، الكسل المُضَمَّخ بالندم والرغبة في آن، إنه حلمٌ شهواني، كتلك الأحلام التي تزورنا في الغسق..
إن أثاث هذه الغرفة يتخذ أشكالًا مُستطيلة، مُنحنية، وفاترة، حيث إن أثاثها يبدو حالمًا، إلى حد أن المرء يفكر في أن هذا الأثاث يتماهى مع أحد المُسَرْنَمِينَ. أما خامات الأقمشة فإنها تتحدث لغة صامتة، تمامًا كالزهور، كالسماوات، والشموس في المغيب..
ما من أعمال فنية تدنس جدران الغرفة، إذ إنه بالمقارنة مع الحلم الخالص، والانطباع غير الخاضع للتحليل، فإن الفن المُتعارف عليه، الفن الواقعي يغدو تجديفًا، فهنا، كل شيء مُتناغم، ويتمتع بالوضوح الكافي والغموض الشهي.
يطفو في الهواء عبير بالغ الخفة، عبير مُنتقى بذوق رفيع، يمتزج ببعض النداوة، بحيث يُهَدْهِدُ الروح الغافية ويجعلنا نحس وكأننا ننام داخل دفيئة زجاجية زرعت فيها فواكه استوائية.
ستائر الموسلين المُعلقة على

النوافذ وأمام السرير، تبدو
وكأنها شلالات ثلجية،
وفوق هذا السرير تستلقي
معشوقتي، ملكة أحلامي.
ولكن كيف وصلت إلى هنا؟
ومن الذي اصطحبها؟ بل
أية قوة سحرية أجلستها
على عرش الأحلام والشهوة
هذا؟ لا يهم، ها هي ذي ماثلة
أمامي، كما أعرفها، بعينيها
اللتين يخترق وَهَجُهُمَا
الشفق، هاتان المُقلتان
الثاقبتان والرهيبتان، اللتان
أتعرف عليهما بمكرهما
المهيب! إنهما تجذبان،
تُخضعان وتُلتهمان نظرة
المتهور الذي يتأملهما، وكثيرًا
ما تمعنتُ في هاتين النجمتين
السوداوين اللتين تثيران
الفضول والإعجاب.
ترى لأي شيطان عطوف
أدين بما أحظى به في
هذه اللحظة، وأنا مُحاط
بالغموض، السكون، السلام
والعطور؟ يا للنعيم! فما
نسميها، عادة، حياة سعيدة
ومُرَفَّهَةً للغاية، لا تمت بأدنى
صلة لهذه الحياة السامية
التي أعيشها الآن، وأتذوقها
دقيقة بعد دقيقة، وثانية تلو
أخرى!
لا، لم تعد ثمة من دقائق،
أو ثوانٍ! لقد امَّحَى الوقت!
لِتُهَيْمِنَ الأبدية، أبديةٌ من
الملذات!
غير أن طرقًا رهيبًا، ثقيلًا،
تردد دويه في الباب، وتهيأ
لي أنني تلقيت ضربة معول
في معدتي، مثلما يحدث معي
عندما أرى حلمًا جحيميًّا.
وبعدها دخل إلى الغرفة
شبح ما، من المُحتمل أنه
حاجب محكمة أتى ليعذبني
باسم القانون، أو عشيقة
ساقطة قدمت لتشكو بؤسها
وتضيف تفاهات حياتها إلى
أوجاع حياتي، وربما يكون
ساعيًا أرسله مُدير إحدى
الصحف، ليطالبني بتتمة
مخطوطتي.
لقد اختفت الغرفة
الفردوسية، وكذا معشوقتي،
ملكة أحلامي.. كل ذاك
السحر تلاشى إثر الطرقات
الوحشية لهذا الشبح.
يا للشناعة! إنني أتذكر، أجل
أتذكر! إن هذا الكوخ الحقير،
مَقَامُ السأم الأبدي، هو
مقامي الحقيقي، ها هي ذي
قطع الأثاث السخيفة، المُتْرَبَةُ،
المُمزقة، والمدفأة الخالية من
الجمر واللهب، والتي صارت
مُدنسة بالبصاق، وكذا
النوافذ الحزينة التي خَطَّ
المطر أخاديد فوق غبارها،
إضافة إلى مخطوطاتي، ذات
الفقرات المشطوبة أو غير
المُكتملة، والروزنامة حيث
وضعتُ علامات بقلمي أمام
التواريخ المشؤومة!
وذاك العطر القادم من عالم
آخر، الذي كانت حواسي
بكاملها مُنتشية به، وا
حسرتاه، فقد حلت محله
رائحة نتنة للتبغ المُمتزج
بعفونة مُقززة لا أعرف
مصدرها، إنني أشم الآن
الرائحة اللاذعة للأسى!
في هذا العالم الضيق، الذي
ينضح بالاشمئزاز، هناك
شيء وحيد أعرفه جيدًا
يبتسم لي، إنها قارورة
الأفيون، صديقتي القديمة
الفظيعة، ككل صديقاتي،
للأسف، هذه القارورة
الخصبة بالحنان والخيانة في
ذات الوقت..
آه، أجل، لقد عاد الوقت
ليهيمن كملك عجوز بشع،
ومعه عاد موكبه الشيطاني
المُؤَلَّفُ من الذكريات،
الندم، التشنجات، الخوف،
الهلع، الكوابيس، الغضب،
والعُصَابِ.
إنني أؤكد لكم أن الثواني
حاليًا تبرز بقوة ومهابة،
وكل ثانية تقول وهي تتدفق
من البندول: «أنا الحياة،
الحياة التي لا تُطاق، الحياة
عديمة الرحمة!».
أجل، إن الوقت يسود
بديكتاتوريته المتوحشة،
ويلكزني بمهمازه قائلًا: «هيا
إذن، اصرخ أيها المجنون!
وتَعَرَّقْ أيها العبد! فلتحيَ
ملعونًا!» ●

إيلي ماكاي

إذا أمسكتَ ببذرة

ترجمة وتقديم: :

مريم بهاء الدين

إيلي ماك كأي مؤلِّفة كتب مصوِّرة حاصلة على عدَّة جوائز، تعيش مع أسرتها في أوين ساوند، أونتاريو، كندا. ألَّفت بالكلمة والرسومات عددًا من الكتب منها (حديقة الفراشات) و(السماء الحمراء في الليل) و(إذا ما أمسكت ببذرة). درست في كليَّة سكوتيا الجديدة للفنون والتصميم وفي جامعة كانتربيري في تخصص علمي الطباعة والرسوم التوضيحيّة. وحصلت كذلك على بكالوريوس التربيّة من جامعة نيبيسنج.
درَّست إيلي في عدَّة مدارس وكذلك في معارض الفنون قبل أن تبدأ رحلتها في تأليف الكتب المصوَّرة. في وقت فراغها من الكتابة والرسم، تحبُّ إيلي زيارة المدارس والمكتبات لتتحدَّث عن حبِّها الكتب والكتابة والفنّ مع القرَّاء والمبدعين الصغار.
وقد نشأت إيلي في كنيسة في الرِّيف وكان أبوها -ستيڤ- فنَّانًا وأمّها -جوان إيرفن- كذلك كانت فنَّانة. وقد ألَّفت والدتها –عندما كانت إيلي طفلة - كتب تدريبات وأنشطة منها (كيف تصمم النوافذ والإعلانات الجانبيَّة)، ومن هنا بدأ دخول إيلي عالم الرسم على الورق. وفي صباها، ذهبت إيلي في رحلة لتلتقي أعضاء جمعيَّة الكتاب المتنقِّل فتعلَّمت منهم صناعة التصميم على الورق، وتعرَّفت إلى الألعاب البصريَّة من العصر الفيكتوري ومسرح الورق والكتب المجسَّمة.
بعد هذه الرحلة، بدأت إيلي بيع مجسماتها الورقيَّة في معرض للفنون في تورنتو، ومنذ ذلك الوقت لم ينقطع ولعها بالتصميم باستخدام الورق والضوء.

إذا أمسكتَ ببذرة

إذا أمسكت ببذرة،
وتمنّيتَ أمنية،
ثم بذرتها في الأرض..
شيءٌ ما ساحرٌ سيحدث.

وإذا كانت هناك بعض أشعّة الشمس،
وبعض المطر.
ستبدأ في التبرعم.

وإذا انتظرت..
وانتظرت أكثر..
سترى البراعم الصغيرة،
وكذلك الأوراق الطريّة.

بحلول الصيف،
قد تكون هنالك نحلة..
أو ربّما فراشة..
وسينشران الجمال.

لكن عندما يحل الخريف..
ستتساقط كل أوراق الأشجار.
عندها سينبغي عليك الانتظار..
حتّى تنقضي أيام الشتاء.

وحتّى الربيع!

ستنمو الشجرة،
ببراعم ذهبيّة وخضراء.

ستأتي العصافير إلى أغصانها،
ربّما لتنشد.

ستمتصُّ الشجرة أشعة الشمس،
ثُمَّ تمطر.
ثُمَّ..

وبحلول الخريف مجددًا،
ستستسلم للريح.

وإذا انتظرتَ طويلًا..
فصلًا بعد فصل،
وعامًا بعد عام..
ستنمو هذه الشجرة لتصبح كبيرة جدًّا،
بحيث تحملك.
و..
وإذا انتظرتَ أكثر،
ستتحقق أمنيتك، يومًا ما..



لوحة للفنانة اليمنية شذى ألتوي



الملف الثقافي

(أزمة خطاب التنوير.. سيد القمني نموذجًا)

المثقفون العالقون وصناعة الزيف الفكري
سيد القمني بين النعيم والجحيم.



د.أيمن تعيلب

أود ان أكتب اليوم عن حالة الإعضال الفكري والثقافي في حياتنا الثقافية، ولا أقصد بمفهوم الإعضال الفكري الذي اتخذته عنوانًا لدراستي هنا المعني الفقهي الشرعي المعروف بالإعضال الزوجي، عندما يعضل الرجل زوجته فيتركها معلقة في حالة من حالات الفراغ واللاوجود، فلا هي زوجة تحيا معه حياة طبيعية ولا هي مطلقة مسرحة بإحسان تجرب الحياة مع زوج آخر بعد أن استحالت بينهما العشرة الطيبة. وبالطبع لا أقصد هنا في دراستي هذا المعنى الشرعي لكني سأنقل الدلالة المعرفية والفلسفية والمنهجية -لا الشرعية للمعني الفقهي- إلى رؤيتي لعالم جماعة من المثقفين، لا أريد أن أنعتهم هنا بالمزيفين ولا بالوهميين ولا بالشكلايين القشريين، لكني سأصفهم بالعالقين في فراغ اللغة والفكر والمنهج، فلا هم قد تعمقوا في الفكر الغربي حتى وعوه حق وعيه، ولا هم تجذروا في هويتهم وثراثهم حتى رعوه حق رعايته، بل هم عالقون أبدًا على حبال التهريج والبهرجة والفرقعة والإثارة، يخايلون غوغائية الوعي لدي الجماهير الطيبة المسالمة من جهة، ويغازلون السلطة الطاغية الجاهلة التي تود أن يسود الجهل والمغالطات بين الناس ليسودوا ويتحكموا ويطول أمد ملكهم الزائف، ومن هنا كان كهنوت المثقفين هو الجسر الطبيعي الممهد لجبروت السياسيين الطاغين.

وليس الأستاذ سيد القمني واحدًا من هؤلاء الكتاب المعروفين في واقعنا الثقافي؛ بل هو يمثلهم خير تمثيل على ثقافة العلوق والقشرية والوهم والزيف والمغالطة، لأنه يجسد حالة التنازع والتمزق والتوزع والحيرة، والعلوق المستمر بين حالتين وجوديتين جد متناقضتين، كل واحدة منهما تذهب في التناقض مع الأخرى شأوًا بعيدًا، بل شرط الأول أن تؤسس وجودها على نفي ونقض الحالة الأخرى، فتظل الحياة في حالة علوق وإعضال تترنح بين وجودين محيرين غير مكتملين لا إلى هنا ولا إلى هناك.

لقد ظل السؤال المقلق الممض يتناوبني حينا بعد حين: هل هؤلاء لهم أدني علاقة حقيقية مع تراثهم وهويتهم أو تراث وهوية الآخرين؟ لقد عايشت حياة وإنتاج هؤلاء في جميع أنحاء الوطن العربي، وقرأت لآخرين ممن لم أقابلهم في حياتي ووجدت شيئًا غريبًا غير مبرر لا علميًّا ولا أخلاقيًّا، ولا معني له سوى كذب المثقف على نفسه، والادعاء الأجوف، ومعاناة سطوة الأفكار الوهمية العامة

المسيطرة، والهرولة خلف الأفكار الشكلية الشائعة الغامضة المغلوطة، حتي ربط المثقف بين التنصل من ربقة الدين حتى يتسني له قوة الاتصال بالإبداع، وكأن الدين قيد على حرية المبدعين وسد منيع ضد أخيلتهم الجسورة، وقد تم ترسيخ صورة مشوهة مغلوطة عن علاقة الدين بوصفه تقليدًا ورجعية وأصولية بالمبدع الذي يأنف أنفة شديدة من وصمة بالتقليد والرجعية والأصولية.

ولكن هل كان الدين فعلًا رجعية وتقليدية وأصولية كما وهم كثير من هؤلاء العالقين في أفق الوهم والحيرة والشتات؟ وهل كانت ظروف الدين مع الكنيسة في الغرب وعلاقتها الفظة القاسية مع العلم والعلماء مطابقة لعلاقة ديننا بواقعنا وثقافتنا؟ بالتأكيد لا تشابه ولا تطابق ولا حتى أدني تقارب، هذا تاريخ وهذا تاريخ، وهذه رؤيا وهذه رؤيا، فأين استقلال وعي المبدع العربي، وحريته التي يدعيها ليل نهار في تكوين رؤيته للعالم بعيدًا عن الصور النمطية الوهمية المغلوطة في الثقافة العربية والغربية؟

إن محاولة الهروب من كل ما يصم المبدع من شبهة الانحياز لمظاهر الدين وتقاليده وتصوراته بزعم أن المبدع بطبيعته حر حرية كاملة فيما يأخذ وفيما يدع، وفيما يمارس من استقلال حر وتمرد جسور، حتي لا سد يصده ولا قيد يحده سوي حدود الإبداع نفسه!! كل هذا كان وهما من الأوهام الضخمة في حياة المبدعين، بل هو حق في صورة باطل، طبعًا من المعروف أن الإبداع لا يكون إبداعًا حقًّا ما لم يكن حرًّا حقًّا، لكن هل الحرية تعني الانخلاع من كل نسق والترامي خارج منطق التاريخ والواقع واللغة والموروث، لقد كنت أرى في هذا الادعاء المغلوط لونًا من ألوان النفاق الاجتماعي والثقافي والجمالي، فلا علاقة أبدًا بين ممارسة حرية الإبداع واحترام تقاليد وممارسات وشعائر الدين، فهذا تصور نمطي مشبوه ومغلوط، حتي لترى كثيرًا من المبدعين العرب لا يقيم شعائر الدين زعمًا منه أنها تتناقض مع طلاقة الإبداع، وخوفًا من أن يصمه الآخرون المدَّعُون مثله بالتخلف والرجعية والأصولية. كما يزعمون، بينما الحقيقة الإبداعية والعلمية في كل أنحاء العالم المتحضر على غير ذلك تمامًا، وذلك لأسباب كثيرة منها:

أولًا: عندما يقول الغربيون أن تذهب لحفلة عن شكسبير فهذا يعني أن تلبس رباط

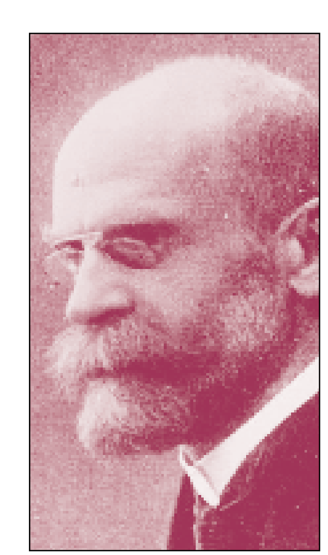
عنق، ألا يستحق شكسبير منك ذلك؟ وهذا يعني احترام التقاليد، وبالمثل يجب أن نقول أن تذهب لصلاة الجمعة أو أي صلاة فيجب عليك أن تتخذ زينتك عند كل مسجد، ألا يستحق المسجد منك ذلك؟! فالإطار الثقافي الإدراكي الكامن في الوعي واللاوعي الأوربي هو الذي يجعله يدرك أن الذهاب لحضور حفلة شكسبيرية دون رباط عنق يعد إخلالًا للهيبة وإهدارًا للجلال، فلماذا يقر الغربي ذلك ويستخذي منه العربي؟

إن الملابس هنا تتخلي عن كونها مجرد قطعة من القماش المادي المحض يتستر بها الجسد؛ لتصبح أيقونة رمزية ثقافية وأخلاقية وأيديولوجية بامتياز. فاللباس هنا لغة وهوية ورؤية للعالم. وبالتالي يتحول الجسد إلى فكرة ثقافية أكثر منه كتلة من لحم ودم، فنحن لا ندرك ملابسنا وأجسادنا إلا من خلال أطر إدراكنا الثقافي والاجتماعي والقيمي.

ثانيًا: لا توجد حرية مطلقة في أي أمر من أمور حياتنا البشرية، بل كل شيء في الحياة مرتبط بقواعد وأصول وحدود، والمهم ألا نحذو هذه القواعد والأصول حذو القذة للقذة، بل لا بد من خرقها حتى نتمكن من الابتكار والتجريب والتجديد، ولا خروج مبدع خلَّاق إلا من خلال الأطر والتقاليد والقواعد، وليس من خلال نسف الأطر والقواعد نسفًا، إذا دميت يدك فلا يعني أن تقطعها بل تعالجها، فلا توجد قطيعة معرفية وجمالية مطلقة كما وهم كثير من الحداثيين الشكلانيين اللاتاريخيين العرب، فهذا وهم كبير. إذن هذه مغالطة منطقية وعقلية قبل أن تكون مغالطة دينية. للأسف كنت حينها أجهل نفسي بشكل فاضح لأنني أدركت متأخرًا أن العالم الذي نعيش فيه بكل حمولاته المعرفية والاجتماعية والفلسفية والمنهجية إن هو إلا منظورات لا نظريات، العلم اختلالات سارية طي انسجامات راسخة، مفارقات خلال تطابقات، العالم لا تنفصل فيه إرادة المعرفة عن إرادة الحياة. الحياة شفرة سرية تتراءى كحلم ولا تتمنطق أبدًا بصورة حاسمة، لا يوجد شيء مطلق فوق الأرض، وإذا كان لا يوجد شيء مطلق ولا كامل منذ اللحظة الأولي، انتفت عن أدواتنا المعرفية ونماذجنا الفلسفية والجمالية والتاريخية فكرة الإطلاق والثبات واليقين، وبالتالي تنتفي أوهام فكرية كثيرة، مثل وهم المعرفة الخالية من الشروخ المنطقية، ووهم التعميم العلمي الصارم، ووهم اليقين الموضوعي الصلب، فكل دقة مشوبة بانفلات، وكل نظام يتخلله فوضي، وكل صرامة موضوعية تخترقها شروخ منطقية، وفجوات تخييلية ومعرفية، فلا توجد أية معرفة مهما كانت درجة دقتها وموضوعيتها وعلميتها ومعياريتها غير مثقوبة بتراب التاريخ، ومؤرضنة بنسبية الوعي، وضبابية الغموض الوجودي التعددي الشفاف للحقيقة، ومن ثمة فإن كل معرفة تولد مفندة، وتموت مفندة. إلا الوعي الجمالي النقدي الخلاق، فهو قرين طفولة الحياة الحية المتجددة. إن شغفي بقراءة النظريات والكتب علمني فن العدم، بمعني أنه رسخ في روحي الإحساس العميق بفناء كل شيء، فكم فكرة ولدت عفية باذخة ثم ماتت وواراها التراب، وكم نظرية ولدت شابة جموحة ثم دفنها الزمن، وكم من نظرية استحدثت وصالت وجالت ثم امحت كما تمحي فقاقيع الزبد من فوق سطوح الموج الملتطم فكأنها وكأنهم أحلام، وكم من مذاهب سادت ثم بادت، وكم من فكر كان سائدًا مجلجلًا مقبولًا ثم صار خافتًا مرفوضًا! فلماذا الثبات والتقديس والارتهان والذوبان؟!

ولذلك كنت أعجب كل العجب من الحوارات النظرية

والثقافية العنيفة التي كانت تمارس حول النظريات النقدية والفلسفية بين أساتذتي في سني الجامعية الأولى، وما هي من الحوار العلمي الرصين المنتج في شيء!! فكأن كل أستاذ كان يمتلك حق الوكالة الأبدية في الدفاع عن نظريته، هل كانوا مُلَّاك نظريات أم طلاب حياة؟ كانت النظرية عند معظم الأساتذة أغلى من الواقع الذي جاءت من أجله، فانقلبت المعادلة، فوضعت النظريات أمام الواقع لتعطله ولم يوضع الواقع أمام النظرية ليناورها ويحاورها ويخترقها ويتجاوزها، إن النظريات العلمية أيا كان تخصصها العلمي ومقاصدها الفكرية والإنسانية ما خلقت إلا لتخترق، وتكون هدفًا للرماة العلميين الدهاة المكرة، فإما أن تصمد فينتفع بها الناس، وإما أن تتلاشى أمام التحديث والتجديد كالفقاقيع فتزول ثم ينتفع الناس بما تبقى منها ملتحما بغيرها، أما أن يحرص الأستاذ على النظرية حرصه على الحياة فهذا حمق وضيق أفق وأثرة نفس وتناقض فكري. كان يرعبني وأنا طلب بالجامعة هذا التحنث الشديد من كثير من الأساتذة والمبدعين في الدفاع المستميت عن الصور الثقافية الإدراكية في عقولهم، وعبادتهم النظريات والدفاع المستميت عنها والتطاول على





إميل دوركايم





ت.إس إليوت



توفيق الحكيم

كل من يخل بنظامها العتيد، حتى كان كثير من أساتذتنا يصفوننا بالجهل إن خفي عنا شيء ولو بسيط من دقائقها، وكنت أحس بالضيق العميق منهم ومن الطلاب الذين يطيعونهم حذو النعل للنعل، هل نحن أمام قدس الأقداس لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه؟! الشيء الذي كان يلفتني للغاية هو عدم الاستعداد النفسي والعقلي لكثير من الأساتذة للسماح ببعض الخلل في النظام، بعض الحرية حتى لو كانت مغلوطة، بعض الهواء القليل داخل حجرات العلم المكيفة المغلقة، ما هذا التيبس والتطهر والتقديس؟! هل استعاض الأساتذة والنقاد عندنا عن دناسة ونسبية التراب والتاريخ بقداسة مطلقات السماء؟ هل ثمة شيء مقدس كان راسبًا في نفوسهم وعقولهم فتسرب خفية منهم إلى تصوراتهم ونظرياتهم؟ هل كانوا يعانون من غربة نفسية أو اجتماعية فاستعاضوا عنها بالانتماء المطلق المقدس للنظريات والمناهج؟ أظن أن الموضوع كان أخطر وأوغل وأعمق من مجرد الدفاع العلمي البريء المستميت عن العلم والنظريات.

ثالثًا: لايتم تجديد ولا ابتكار حقيقيين إلا من خلال رؤيا خاصة متفردة، وهذه لا تتوفر إلا من خلال قلق الاتصال وليس طمأنينة الاتصال بالموروث سواء العربي والغربي.

رابعًا: العقل الإنساني والنشاط الإبداعي لا يريان العلم والواقع إلا من خلال مفاهيم وتصورات ونماذج معرفية وفلسفية وأيديولوجية قبلية تكمن في الوعي واللاوعي الثقافي والحضاري، فالعقل نفسه عبارة عن فكرة أنثربولوجية ثقافية، فالنموذج الثقافي الإدراكي المهيمن على العقل يجعله يري على هذه الشاكلة دون سواها، ومن ثمة فإن العقل نفسه هو طريقة إدراك العقل، والواقع نفسه هو طريقة إدراكنا للواقع، وهذا يعني إذا اختلفت طريقة إدراكي عن طريقة إدراكك اختلف واقعي عن واقعك ولغتك عن لغتي. وبذلك تختلف فكرة الوجود عن فكرة الحضور.

خامسًا: لا توجد قطيعة مطلقة مع الماضي بكافة مواريثه، فهذا وهم، وهو مستحيل على المستوى المادي العملي الصرف، ومستحيل كذلك على المستوي المنطقي المحض، لأن ما مضي لم يمض بصورة مطلقة بل لا زال يمضي أبدًا فينا في حاضرنا ومستقبلنا على السواء. فالعقل الإبداعي إن هو إلا مجموع ما ركب فيه وتنشأ عليه: شاء أم أبي، وعي أم غفل، أدرك أو لم يدرك. الإنسان يعجز أن يوقف تدفق جريان نهر الزمن فيه من ماضيه إلى حاضره إلى مستقبله. وهو ما أطلق عليه في جل كتاباتي (ديمومة بناء الأصول)، وبالتالي فالحرية لا تعني الانفلات والنسف بقدر ما تعني التحول والتجديد، فهناك فرق هائل بين منطق الجدل ومنطق الخلل. الأول استحقاق والثاني استلحاق.

سادسًا: عندما يستخذي المبدع من أصوله ويستنكف عن تقاليده وقيمه ودينه بزعمه أنها أصولية ورجعية دون فحص ولا تمحيص خضوعًا لهذا الوهم الراسخ الشائه، فهذا يعني ضآلة منسوب التحرر والاستقلال لدي المبدع، وتناقضه بين الدعوة إلى التحرر والاستقلال الذاتي ووقوعه –في الوقت نفسه– في التقليد والتبعية للصور النمطية الوهمية الشائعة السائدة.

سابعًا: ثم خلل فكري ومنهجي مؤلم في الوسط الثقافي والإبداعي العربي سببه غياب الوعي الجدلي الخلاق بأصول ديننا السمح المرن، وغياب الوعي بالتراث وأصول التجديد، وبفكرة الأصول نفسها، سواء في صورة جدل الذات العربية مع ذاتها الحاضرة والماضية، أو جدلها مع ماضي وحاضر الآخرين، فقد غلب في الحالين منطق الخلل على منطق الجدل، ومن ثمة تحكَّمَ في الإبداع والمبدعين وهمان كبيران عن مفهومي الاتصال والانفصال وعلاقتهما بمفهوم الحرية والاستقلال الذاتي الإبداعي.

للأسف كان معظم كتابنا ومبدعينا ومفكرينا يكرسون







منطقين حادين متطرفين للانفصال والاتصال الميتافيزيقيين حال جدلهم مع حاضرهم أو موروثهم العربي، أو حال جدلهم مع حاضر وموروث الآخرين، فهم بين إفراط وتفريط، فإما أن ننفصل عن موروثنا وثقافتنا انفصالًا حادًّا يصل حد القطيعة حتى نتمكن من بناء حاضرنا ومستقبلنا، مما يترتب عليه أن نتصل اتصالًا حادًّا يصل حد الذوبان بحاضر الغرب وماضيهم حتى نتمكن من بناء حاضرنا بحاضرهم ومستقبلنا بمستقبلهم، وكلاهما وهم كبير. ففي الحالتين نحن أمام حالة خلل إدراكي فادح في منطق الجدل. لأن كلا الاتصالين والانفصالين السابقين شكليان ولا تاريخيان، يتسمان بالإطلاق لأنهما يتمان من خارج التاريخ والواقع واللغة والهوية. وكلاهما يجعل من المفهومين: الاتصال والانفصال، غريمًا وضدًّا وعدوًّا. وكلاهما ارتهان فج صريح سواء لماضينا أو ماضي الآخرين على حساب تغييب حاضرنا لصالح حاضر الآخرين. فلا نرى وجهًا من وجه ثقافتنا إلا مرهونًا إلى وجه من وجوه الثقافة والحضارة الغربية، فليس للغزالي قيمة في كتابه الفذ (المنقذ من الضلال) إلا بالقياس إلى كتاب (رينيه ديكارت) (مقال في المنهج)، ولاقيمة لابن خلدون في مقدمته العبقرية إلا بالقياس إلى أعمال (أوجست دوركايم)، وهكذا دواليك، وكلها صور من صور الاتصال الحداثي اللاتاريخي الشكلاني العقيم.

ولقد ولَّد هذا الاتصال والانفصال اللاتاريخيين في الذات العربية والثقافة العربية صورًا هائلة من الانقسام والتناقض والتراجع والتمزق والتشرذم، بين الإبداع والدين والموروث، ولقد ترتب على هذا صور كثيرة من صور الخداع والوهم، ففكر معظم المفكرين والمبدعين إما انتقائيًّا ينتقي ما يوافق المذهب الذي يهواه المفكر أو الشاعر فيتخذ من مذهبه فرصة لتفصيل جسد الواقع على قد ملابسه ومقاساته المسبقة، وإما أن يكون احتذائيًّا قائمًا على أن يحتذي المفكر العربي عمل مفكر غربي يحذوه حذو القذة للقذة، وربما انتقى من هنا أو من هنالك حتى يوهم بالتفرد والجدة، وإما أن يكون تعميميًّا إطلاقيًّا، وكأن الاتصال بالآخرين اتصال مطلق غير مشروط بخصوصية الثقافات والتواريخ المختلفة بين الناقل والمنقول. وإما أن يكون إقصائيًّا قائمًا على النفي والإثبات المطلقين، وإما تلفيقيًّا قائمًا على الترقيع والتمزق.

وقد أدت كل هذه التصورات الثقافية الاتصالية والانفصالية المشوهة والمغلوطة إلى ذيوع خطابات التناقض والتراجع والاعتذار العربية بصورة فادحة على طوال الخطاب النهضوي العربي، لقد عشت وعانيت جميع صور التراجع العربي على كافة المستويات السياسية والدينية والحضارية والثقافية، وهي آليات تراجعية نكوصية لا تعني أبدًا تحولًا عميقًا في المسار الفكري للكاتب أو المفكر بقدر ما تعني انقلابًا مفرطًا غير مبرر علميًّا ولاؤمنهجيًّا ولاؤواقعيًّا.

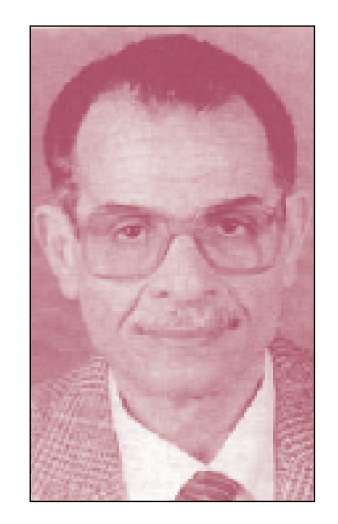
وانظر معي مثلًا يا صديقي حال جل مفكرينا –ولا أقول بعضهم ولا أقلهم– الذين نسوا أو تناسوا واقعهم، ممَّا أدى إلى تناقضاتهم الفكرية الفادحة طوال مسارات حياتهم الفكرية والسياسية والدينية، وخذ مثلا: الدكتور محمد عابد الجابري الذي ظل ينافح عن العقل الرشدي البرهاني طيلة حياته، ورأي أنه لا تقدم ولا ديمقراطية ولا حرية في واقعنا العربي في غياب ابن رشد، مستبعدًا العقل الغزالي العرفاني والذي أسماه بالعقل المستقيل، إن الدكتور الجابري نفسه الذي ادَّعي ملاك الحقيقة المطلقة مفتتًا الروح الثقافة العربية المتكاملة بين عقل وروح،

وزّع العقل العربي بين العرفان الغزالي اللاسببي بزعمه والبرهان الرشدي السببي العقلاني بزعمه، ثم نراه قد أنهي حياته الفكرية بكتابه الذائع عن (تفسير القرآن) في مجلدين، وهنا وجه المفارقة الكبرى! ما سبب هذا الانقلاب الفكري المدوي لدي الجابري الذي عذبني في شبابي بهذا الإقصاء الفكري والتفتيت المنهجي بين عقلانية ابن رشد وعرفانية الغزالى؟ على الأغلب أنه كان يصدر في فكره عن منهج انتقائي إقصائي تفتيتي قائم على التبرير الأيديولوجي المسبق لا التفسير الجدلي التاريخي، أقصد تبرير الفكر على حساب الواقع، فهو يؤمن بالنظرية أولًا، ثم يعزل مادة الواقع عن سياقها الروحي والعقلاني والشعبي المعقد الذي نبتت فيه ثانيًا، ثم يعيد تدوير كل هذا لصالح ما يؤمن به مسبقًا من فكر ومنهج وأيديولوجية، فيسكت عمًّا يشاء ويُنطق ما يشاء، ويثبت ما يشاء ويمحو ما يشاء شأن كل منطق خرافي أسطوري لأنه مطلق التفكير وعنده أم الكتاب. بعيدًا عن منطق الجدل ومقتضيات التاريخ ومنطق التفكير بالمنظومة الروحية والعقلانية والثقافية الكلية التي نبتت فيها الحضارة العربية الإسلامية برمتها، فهل كان التوحيدي وإخوان الصفا مثلًا بأقل عقلانية من ابن رشد؟ وهل كان المعري مثلًا بأقل عقلانية من أرسطو؟ وهل كان إخوان الصفا مثلًا بأقل عقلانية من الجاحظ؟ وهل كان الغزالي مثلًا بأقل عقلانية من ابن رشد أو ابن عربي؟ وهل كان النفَّري وابن الفارض والسهروردي ضد مفاهيم العقل والعقلانية؟ وهل اللاعقلانية التي تتجلي في ظاهرات الكون ضد العقلانية على مقاييس مفكرينا الخاصة؟

الحقيقة أن الواقع العربي الإسلامي لم يقع أبدًا فيما وقع فيه الجابري ومعظم المثقفين العرب من تناقض واختزال وانتقاء وإقصاء، وكأننا في حتميات منهجية ومعرفية لا في جدليات تاريخية، أخشي يا قارئي الكريم أن تظن أنني على ثأر قديم مع الجابري نفسه، لا واللّه، فلم أقابله في حياتي مرة واحدة، بل قرأت له وأفدت منه ومن غيره، لكنهم أوقعوني في سجوني الفكرية اللامرئية والمرئية، أعاني وحدي بحثًا عن حلول لاغترابي وخلاصي وخلاص الواقع من حولي، وإذا أصررت أن تظن بي ماليس بي، فتتهمني مثلًا بأنني طالب ثأر من الدكتور الجابري، فماذا تقول في كثير من مثقفينا الذين فعلوا مثلما فعل أستاذنا الدكتور الجابرى؟

وانظر معي قارئ الكريم إلى الدكتور زكي نجيب محمود الذي وقع في نفس التناقض الفكري الإقصائي التفتيتي الذي وقع فيه الجابري، زكي نجيب محمود الذي ظل يدافع طوال عمره عن الوضعية المنطقية والتفكير المنطقي العقلاني من وجهة نظره، مستبعدًا خرافات الميتافيزيقا وموروثات اللاعقل واللامعقول في حياة الشعوب، وعدَّها من باب بينما العقل من باب آخر، ختم حياته الفكرية بانقلاب فكري عجيب فكتب كتابه (رؤية إسلامية)، تمامًا مثلما فعل الجابري حين أنهى حياته بتفسير القرآن، أغلب الظن عندنا أن الميتافيزيقا في الفكر الغربي العقلاني ليست نقيضًا للفكر الغيبي اللاعقلاني كما وهم جل مفكرينا، وأغلب الظن أن التفكير العقلاني ليس بمعزل أبدًا عن التفكير الحدسي والاستدلالي ولا القيمي والثقافي والديني كما وهم جل مفكرينا ومبدعينا، لقد حصر كثير من مفكرينا عقولهم في فكرة ضيقة مسبقة ثم دافعوا عنها حتى الموت؛ دون أن يصيخوا السمع كثيرًا إلى حقائق الواقع الثقافي للشعوب، ودون الإنصات إلى مباغتات الواقع وانفلاتات اللغة وتطوحات الحدوس وتقلبات

التاريخ وتحولات الثقافة داخل الأنساق الثقافية التي أسلموا أنفسهم إليها تمامًا، فلا يعني أن تكون مثقفًا أن تقلد الغرب أو حتى الشرق فتعظم برهان ابن رشد على حساب عرفانية الغزالي، وأن تستخذي من تاريخك الثقافي والروحي والديني والحضاري الخاص فتتبرأ من ذلك، وكأنك تتبرأ من ذاتك فتمارس عليها لونًا من ألوان التبرؤ الحضاري والثقافي، تحت زعم حب العلم واحترام المعقول والمنطق والحياد الموضوعي البليد، فلا يوجد معقول واحد في العالم، بل توجد عقلانيات بعدد ما توجد ثقافات وحضارات. العقلانية أكثر تعقيدًا وتداخلًا وجدلية مما وهم كثير من مثقفينا، وهي تتجاوز كل الأنظمة الفكرية التفسيرية الثنائية أو حتى الثلاثية، العقلانية الأصيلة معقدة حية مثل الحياة تمامًا لا تخضع لتصنيفات ولا مسبقات. الواقع التاريخي الثقافي الدنيوي هو ما يفرض نموذج عقلانيته الخاصة، والحوار بين الثقافات والحضارات خاضع لمنطق القوة، فالحقيقة -أية حقيقة- هي خطاب تاريخي وتأويل دلالي، والحوار بين الثقافات صراع حول قوة المعاني والدلالات والخطابات المتعددة المتباينة المتعارضة.



نجيب الكيلاني

فلا شيء ثابت ولا جاهز ولا معروف مسبقًا.

ولقد فعل الدكتور عبد الرحمن بدوي مثلما فعل الجابري وزكي نجيب محمود من قبل، فقد ظل طوال عمره الفكري ينافح عن الفكر الوجودي من جهة، وينقب عن فكر الإلحاد في موروثنا الفلسفي العربي من جهة أخرى، بغية تفعيل العقل الموضوعي التاريخي النسبي، أو حتى الوجودي، ثم أنهي حياته الفكرية في باريس بكتابين مهمين: الأول- عن: (دفاع عن محمد -صلي الله عليه وسلم- ضد المنتقصين من قدره في الفكر الغربي) والآخر: (دفاع عن القرآن)، والذي نشره ضمن السلسلة القيمة التي يشرف عليها الدكتور المفكر محمد حمدي زقزوق وزير الأوقاف السابق، وقد قال الدكتور بدوي قبل أن يموت بشهر -رحمه الله- وبالتحديد في الخامس والعشرين من شهر يوليو عام 2002، قال وهو على فراش المرض كما يذكر مترجم كتابه (دفاع عن محمد)، ج1، المنشور بمجلة الأزهر بمصر العدد يناير 2017 «لقد عدت إلى حضارتي العربية الإسلامية بعد أن طويت صفحة الوجودية التي استغرقت من حياتي عقودًا طويلة.. ولا أستطيع أن أعبر عمَّا بداخلي من إحساس عنيف بالندم الشديد؛ لأنني عاديت الإسلام والتراث العربي لأكثر من نصف قرن، أشعر الآن أنني بحاجة إلى من يغسلني بالماء الصافي الرقراق».

والسؤال هنا: هل كان تراجع معظم التنويريين العرب المعاصرين عما نافحوا عنه طيلة حياتهم بأخرة من حياتهم، لونًا من ألوان التطور الفكري؟ أم كان لونًا من ألوان الانقلاب الفكري وتناقض المفكر مع نفسه ومقتضيات واقعه وثقافته؟ وشتان ما بين التطور الفكري القائم على الاطراد التاريخي الموضوعي المتسق؛ والانقلاب الفكري القائم على التناقض والإقصاء والانتقاء والتفتيت، فالأول متسق مع ذاته وثقافته وهويته ونسقيته التاريخية الدينامية الموضوعية المتطورة، أما الآخر فتطفر مباغت وانفلات

مفاجئ وتفتت في المسار وتخثر في البناء، وانخلاع عن جدر التاريخ وأسيجة اللغة ومقتضيات الواقع. فهل استطاع هؤلاء المفكرون أن يخرجوني من أزمتي عندما فكروا في مخرج لأزمة النهوض العربي. أم كانوا عونًا على التفتت والتشرذم والإقصاء والاستخذاء من الأنا والذوبان في الآخر، كأنهم مستشرقون أكثر ملكية من الملك نفسه؟! أنا مع العقل حتى النهاية على طريقة ابن رشد، لكنني مع الغزالي أيضًا عندما تنتهي أقصى حدود العقل، حيث تبدأ أول مشارف التخييل والخلق والروح بحثًا عن عقل جديد. ثلاثة أجنحة أزلية لا ترتقي المجتمعات والثقافات والنظريات بدونها، مع احتفاظ كل ثقافة بخصوصيتها العقلانية: جناح العقل وجناح الواقع وجناح الإيمان. وإن معظم انقلابات المفكرين العرب على تصوراتهم الماضية بأخرة من حياتهم لم تفسر لنا بصورة موضوعية عقلانية مقنعة حركة فكر المفكر بين الإقدام والتراجع، فلماذا أحجموا عن تتبع ومواصلة أفكارهم التي دافعوا عنها طوال حياتهم بضراوة إن كانوا مؤمنين بها حقًّا حتى تصل إلى أقصى منتهاها؟ وهنا ينطبق عليهم ما قال به الفيلسوف الألماني (نيتشه) بصدد حكمه على المفكرين الإنجليز: «إن الإنجليز يحجمون عن تتبع أفكارهم إلى نتائجها القصيات»، فهل هذه صفة معظم المفكرين في جميع أنحاء الدنيا؟ أم هي صفة ملازمة للمفكر العربي وحده الذي يخشى في غياب قيم الحرية والديمقراطية في بلاده من مواصلة فكره الحر حتى نهايته، حتى لا يقع فيما لا تحمد عقباه! لذا يقع الكثيرون من مفكرينا ضحية الخوف والوهم والتبرير وعدم الوعي العميق بالواقع. لذا تجد جل مفكرينا يعتادهم وهم القدرة على التفكير والرغبة العميقة في التبرير لا التفسير، مفتقدين القدرة على الإصغاء العميق لأسئلة ومتطلبات واقعنا وهويتنا ودييننا وقيمنا وتراثنا.

في الحقيقة لا إبداع ولا نقد جاد أصيل ولا بناء حي خلاق دون أن يكون نابعًا من شرطه الإنساني الخاص، ومراعاة حركة التاريخ ومعاناة الواقع، والاندغام في روح وتصورات الجماليات العربية المتوارثة لتجاوزها، فلا يوجد تنظير تجريدي خالص هكذا خارج متطلبات التاريخ ومقتضيات الواقع، بل لا بد حتى يستحق هذه التسمية العلمية أن يكون نابعًا من لحم التاريخ وعظم الواقع، قادرًا على التحريك والتغيير ودفع عجلة الحياة واللغة والثقافة. فكل إبداع حي أصيل قسمة مشتركة بين الفهم والتغيير، الواقع والأمل، لكن ما حدث عندنا كان شيئًا مختلفًا. للأسف كانت معظم نظرياتنا العلمية وتصوراتنا الجمالية والمعرفية واهمة زائفة تتبلور في تراكم المعلومات والتصورات بعيدًا عن تكييفها الجدلي التاريخي لتغيير اللغة والثقافة والحياة، فبعدت الشقة بين النص والواقع، اللغة والتاريخ، بعد أن تم خلع الواقع عن واقعيته وزرع النظريات بدلًا منه، فعلا منسوب الكلمات على حساب منسوب الواقع. فانفصلت اللغة عن الشيء، واضمحلت القدرة على رؤية الواقع التاريخي الفعلي والتنظير والرؤية من خلاله، أصبح النص بديلًا عن الواقع، والنظرية بديلة عن موضوع الدرس، بحجة العلم والموضوعية والمنهجية، كأن حياتنا الفعلية ظلال كهوف أفلاطون، حجبتنا ظلال النظريات وكهفية الأفكار ومثالية التصورات عن المثول في حضرة صلابة التاريخ وحسيَّات جسد الدنيا. فاتسعت المسافة بين ما نسقطه على الواقع وبين الواقع نفسه، فلم نعد نراه إلا أشباحًا وكهوفًا وظلالًا، انزرعت الغيبوبة محل اليقظة. كانت الأمور تسير صوب تغييب الروح والعقل وهدر الذات وطمس الحرية

والهوية، وفارق كبير بين أن تتجادل مع الآخر وأن تذوب فيه.
لذلك كله كنت أرى أن معظم تصوراتنا المعرفية والجمالية والثقافية قد غلبت عليها الهرولة الفجة، لا السير الناضج المبدع، كما قادها الوهم الراسخ على حساب الجدل الحر الواعي. فكان معظم تصورنا لقضايا التجديد والتحديث والقطيعة والانفصال أقرب إلى الاستشراق الغربي- عربي على غرار الاستشراق الغربي- عربي. فالتجديد ليس تشبهًا بالآخر وليس انتقاصًا له، فكلاهما إفراط وتفريط، بل خلق حوار معه وإعادة بناء له وفق شرطي الإنساني والتاريخي الخاص بي.
ثامنًا وأخيرًا: يواجه الاتصال والانفصال الميتافيزيقيان الوهميان السابقان اتصالان وانفصالان تاريخيان منتجان خالقان، وهما أصعب ألوان الاتصال والانفصال في حياتنا الثقافية العربية وأندرهما أيضًا، حيث كل انفصال مبدع خلاق لا يكون إلا من خلال اتصال مبدع خلاق، فلا يتم الاتصال الحق بالثقافة الغربية الحاضرة أو الثقافة العربية الموروثة إلا من خلال قوة الانفصال عنهما معا، في ضوء أسئلة وشروط الحاضر العربي التاريخي، بما ينهي حالة


زكي نجيب محمود


عبد الرحمن بدوي

الإعضال الثنائي الفكري الوهمي في عقول مثقفينا، وما ترتب عليه من شيوع نمط الأزواج المعرفية الميتافيزيقية الخرافية في حياتنا الثقافية، الماضي في مواجهة الحاضر، والأصالة في مواجهة المعاصرة، والعرفاني في مناقضة البرهاني، إلى آخر أنماط الأزواج الفكرية التفتيتية الميتافيزيقية الوهمية التي ضللت واقعنا العربي المعاصر، ومن ثمة لا يكون هناك انفصال في مواجة اتصال بل من داخله نفسه، بما يمكننا من الوقوف المعرفي المنهجي الرصين على ألوان الاتصال والانفصال الزائفة في الحضارتين معًا: العربية والغربية، مما يمكننا من الوقوف النقدي العميق على مواطن الانقطاع والانفصال داخل مواقع الاتصال المؤدلجة العمياء، حيث كل اتصال يغمره انفصال، وكل انفصال يعمره اتصال، ولن نستطيع أن نتصل بذاتنا الحضارية والثقافية أو ذوات الآخرين وثقافتهم اتصالًا حقيقيًّا أصيلًا إلا إذا انفصلنا عن ذواتنا وذواتهم قليلًا أو كثيرًا، فلا تجاهل بالكلية ولا استغراق بالكلية، وعند هذا بالتحديد سنكتشف مدي قلق الفراغ الخلاق الكامن طي وهم الامتلاء الزائف، كما سنكتشف أسباب التقطع والاغتراب والتخثر الكامنة داخل أسباب الطمأنينة الرخوة المطمئنه في حياتنا،

وسوف نتعرف على أشكال الوهم الراسخة داخل أشكال الحقائق القائمة السائدة والتي سلمنا بها كأنها بدهيات قبلية راسخة.

المثقف العالق ومشكلة الوهم العلمى

الحقيقة أن مشكلة الوهم مشكلة كبيرة في الفكر الإنساني بصورة عامة وفي ثقافتنا العربية المعاصرة بصورة خاصة، فهي تتخلل العقل الإنساني برمته من جميع نواحيه أدبًا وفلسفة وتربية وسياسة وسلوكًا، نحن نعتقد اعتقادًا وهميًّا بأن عقولنا التاريخية النسبية متطابقة مع الحقيقة المجردة المطلقة، فنقفز إلى الأمام شكليا خارج أطرنا التاريخية والثقافية والقيمية. وهو وهم مرجعه إلى ثقافة التسلط المحيط بنا جميعًا، السلطة في كل مكان تتسلط على عقولنا وأفكارنا وحريتنا ومقدراتنا ولغتنا وخيالنا، فتوهمنا بأننا أعلى وأكبر من كل شيء، وأننا صرنا بمأمن من سجونها الرمزية العامة الكابحة التي تحاول تدجيننا داخل رموزها وأفعالها السياسية والاجتماعية والاقتصادية، حقًّا إن البشر جميعًا يثقون في المعرفة والعلم، ولكن البشر جميعًا أيضًا ليسوا على يقين تام بأنهم لا يخطئون فيما يعرفون، أو لا يتوهمون حين يوقنون، أو لا يشكون فيما يعرفون وما لا يعرفون، بل نحن ملتبسون بجهلنا وقمعنا وشهواتنا وأهوائنا ونسياننا وعلومنا دفعة واحدة، نحن مخلوقات معجونة بالتذكر والنسيان والمعرفة والخوف والوهم دفعة واحدة، فعلمنا لا ينفصل عن جهلنا، ويقيننا لا ينفك عن ريبتنا، ومطلقنا منسوج بمحدوديتنا، إرادة المعرفة لا تنفصل أبدا عن إرادة الحياة، بوضوحها وغموضها وتاريخيتها، فلا توجد نظرية علمية، أو قانون فقهي، أو قاعدة دستورية لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها، بل كل نظرية علمية أسسها العقل ذات يوم وحصنها بالمنطق دار عليها الزمان بفكره وجدله ورجله وخيله فنفاها العقل أو أنكرها أو عدلها وحورها المنطق أيضًا. فما هو مفهوم العقل أصلا؟!

الحقيقة لا توجد حقيقة نهضوية حضارية جاهزة مسبقًا، ولا معنًى سابقًا، بل نحن الذين نصنع الحقيقة والمعنى، الحقيقة تكمن في الإصاخة الدنيوية الحية لشروط وضعنا الإنساني التاريخي، ثم مساءلة مجمل المعايير التي بنت الحقيقة فيه حتى يتسنى لنا أن نراها: هل كانت حقيقة فعلًا أم كانت وهمًا كبيرًا؟ لقد توهم معظم مثقفينا أن حقيقتنا الثقافية والسياسية والاجتماعية والجمالية المسؤولة عن تخلفنا تقع إما في واقعنا الديني المغلق، وإما في تعلقنا بموروثنا الثقافي العربي الجامد، وإما في انتصارنا للغزالي على حساب ابن رشد، أو لابن رشد على حساب الغزالي، أو في انغلاقنا في العقل القبلي العربي القديم، أو في غياب العقل التجريبي السببي وتغول العقل الخرافي اللاسببي، وتناسوا أنهم بهذه الطريقة يمزقون الحالة العربية الكلية المعقدة إلى جزر فكرية وثقافية اختزالية انعزالية، فلا حاضر حي بدون ماضٍ حي، بل حيوية الحاضر هي التي تستدعي حيوية الماضي، ولا يحيا برهان ابن رشد بمعزل عن عرفانية الغزالي، كما لا يمكننا أن نتغاضى عن العقل الخرافي اللاسببي في مواجهة العقل التجريبي السببي، فكلاهما متداخلان متجادلان، فكل عقل بقدر ما يعقل بقدر ما يشعر ويتخيل، فلا تنفك عقلانية عن وهم، ولا ينفك وهم عن عقلانية، ولا استنهاض ولا نهضة بتغييب الهوية الدينية أو الهوية القبلية العربية، أو تغييب الغزالي لصالح ابن رشد او ابن رشد لصالح الغزالي، بل كل هذه الجزر العربية التاريخية التي مزقها المفكرون وأقصوا بعضها عن بعض هي

جزر متداخلة متجادلة في روح وهوية الشعوب، فلا تنهض الشعوب إلا بمجمل مكونات هويتها الثقافية والحضارية المعقدة المتداخلة، ولكن استبداد الذات العربية ضد ذاتها لدى المفكرين، وحرص جل المثقفين على إسقاط النموذج العقلاني الغربي محل الواقع التاريخي العربي، خلق هذا التغول الفكري الذي نقض مكونات الروح والعقل العربي والثقافة العربية أنقاضًا من بعد غزل، وكان من الأولى أن يبحث مفكرونا عن الأشكال الأيديولوجية التمزيقية والإقصائية والانتقائية الكامنة في المناهج والتصورات والممارسات والتي دبرت وبنت جميع أوجه حقائق حياتنا المزعومة، فلكل مجتمع من المجتمعات البشرية نظامه الثقافي والأنثربولوجي والتخييلي والسياسي والخرافي والأسطوري المسؤول عن بناء الحقيقة فيه، فأين تكمن الخرافة إذن؟ هل في خرافات وأحلام وهواجس وأجساد الناس كما يحيون حياتهم اليومية الطبيعية؟ أم في أفكار المثقفين وانساقهم المنهجية البنيوية اللاسببية الاستعلائية الإقصائية الانتقائية الصارمة؟

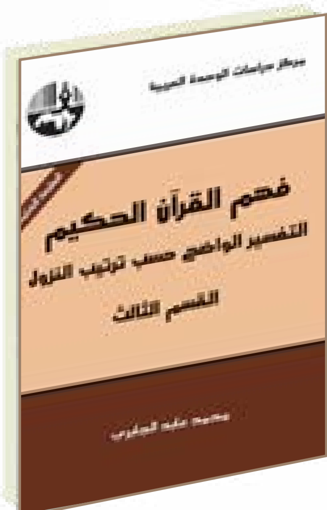
لا إبداع ولا نقد جاد أصيل دون أن يكون نابعًا من الشرط الإنساني وحركة التاريخ ومعاناة الواقع والاندغام في روح وتصورات الجماليات العربية المتوارثة لتجاوزها، فلا يوجد تنظير تجريدي خالص هكذا خارج متطلبات التاريخ ومقتضيات الواقع، بل لا بد حتى يستحق هذه التسمية العلمية أن يكون نابعًا من لحم التاريخ وعظم الواقع، قادرًا على التحريك والتغيير ودفع عجلة الحياة واللغة والثقافة. فكل إبداع حي أصيل قسمة مشتركة بين الفهم والتغيير، الواقع والأمل، لكن ما حدث عندنا كان شيئًا مختلفًا. للأسف كانت معظم نظرياتنا العلمية وتصوراتنا الجمالية والمعرفية واهمة زائفة تتبلور في تراكم المعلومات والتصورات بعيدًا عن تكييفها الجدلي التاريخي لتغيير اللغة والثقافة والحياة، فبعدت الشقة بين النص والواقع، اللغة والتاريخ، بعد أن تم خلع الواقع عن واقعيته وزرع النظريات بدلًا منه، فعلا منسوب الكلمات على حساب منسوب الواقع. فانفصلت اللغة عن الشيء، واضمحلت القدرة على رؤية الواقع التاريخي الفعلي والتنظير والرؤية من خلاله، أصبح النص بديلًا عن الواقع، والنظرية بديلة عن موضوع الدرس بحجة العلم والموضوعية والمنهجية، كأن حياتنا الفعلية ظلال كهوف أفلاطون، حجبتنا ظلال النظريات وكهفية الأفكار ومثالية التصورات عن المثول في حضرة صلابة التاريخ وحسيات جسد الدنيا. فاتسعت المسافة بين ما نسقطه على الواقع وبين الواقع نفسه، فلم نعد نره إلا أشباحًا وكهوفًا وظلالًا، انزرعت الغيبوبة محل اليقظة. كانت الأمور تسير صوب تغييب الروح والعقل وهدر الذات وطمس الحرية والهوية، وفارق كبير بين أن تتجادل مع الآخر وأن تذوب فيه.

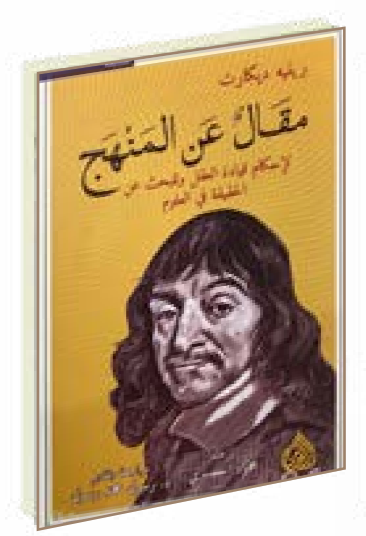
لقد تناسى معظم كتابنا ومثقفينا أن منطق الخلل والنسبية واللادقة واللاموضوعية هي المنافذ الحرة الخلاقة لخلق وابتكار مسارات علمية وثقافية ووجودية وجمالية جديدة، إنه دليل الهواء الحر الذي نتنفسه ودليل بقية الروح الحية فينا، هذا الخلل الفكري لا مفر منه في جميع ممارسات الفكر البشري، ولعل هذا الخلل المعرفي والمنهجي الذي يعتري العقل البشري يتعدي مجرد الأخطاء العلمية والمعرفية التي ينتجها العقل الإنساني، لينال بنية وطبيعة عمل العقل والتفكير الإنساني نفسه، في بحثه الدؤوب عن المعرفة أيًا كان تخصصها ومنهجها ومقصدها، فحيث تكون اللغة يكون الإنسان الذي يحمل منطقها ودقتها وفوضاها

وأهوائها وتحيزاتها معًا دفعة واحدة، إن منطق العلم نفسه منطق وبرهان وبيان وعرفان ووهم وأضاليل دفعة واحدة في اللحظة العقلية الواحدة، ومن هنا لا مفر لنا من فتنة الأسر داخل أحيازنا الرمزية والتصورية والعقدية والتاريخية، لا مفر لنا من انحيازاتنا المعرفية والتاريخية والعقدية سواء في تصوراتنا العلمية التجريبية أو علومنا الإنسانية، فطالما نحن كائنات لغوية فنحن كائنات استعارية قياسية بالضرورة، لا نملك حق مطابقة الحقيقة أبدًا، بل نحن نقارب الحقيقة أيًّا كان لونها ولا نتطابق معها أبدًا، وطالما نحن نفكر بالاستعارات فستظل هناك فجوات معرفية وثقافية ومنهجية راسخة وحتمية، تفصل بيننا وبين حقيقة الواقع من حولنا شئنا أم أبينا! لذلك لا مفر لنا من الوعي بآليات الوهم في حياتنا الفكرية، والوهم هنا يتجاوز مجرد الجهل البدئي السطحي، بل هو يمثل أقصي حدود إرادة المعرفة حين تصطدم بإرادة الوجود والحياة، عندما يصل أقصي حدوده الفكرية فيرتطم بأقصي سقف حده الفكري والإنساني.

ففي هذه المنطقة الغامضة الملتبسة بين خطاب عقلانية المعرفة وجسارة طلاقات الحياة يكمن هذا الضوء الإبداعي الهارب دومًا من سطوة العقل المحض، وتقع المعرفة والطبيعة والواقع والحياة واللغة والمفاهيم التي جردناها من قبل في مهول اللاتحدد، ومفازات اللايقين، وغابات اللادقة، مما يستلزم تمثلات عقلانية استعارية جديدة تستلزم منا أن نتحرر دومًا مما عرفناه وألفناه، حتي نتمكن من أن يحررنا اللامعروف من أوهام المعروف، وأن يطلقنا اللامألوف من ربقة المألوف. ولعل كل هذا يحتاج منًّا إلى رهق وفحص وتمحيص وهدم وبناء، كما يحتاج إلى أن نمارس صورًا من صور الجدل البيني التعددي، والتداخل الحواري المعقد، حتى نتمكن من استنباع أسئلة الثقافة والحضارة العربية من واقع أزماتها التاريخية الفعلية، فتكون لنا أسئلتنا العربية الخاصة وأجوبتنا العربية الخاصة أيضًا، ومن خلال هذا الانفصال المتصل والاتصال المنفصل نفتح أفق اللغة والإبداع والواقع والحضارة العربية من جديد، فنستعيد وجودنا وهويتنا، فنفكر فيما لم نفكر فيه بعد، ونطرق أبوابًا لم نطرقها من قبل، ونسلك طرقًا بكرًا لم نسلكها من قبل، فنستطيع أن نخلخل البدهي جدًّا، ونزلزل الراسخ المستبد، فنرى ما لم نره، ونسمع ما لم نسمعه، ونمارس ما لم نمارسه.

إن الراسخ الثقافي الحضاري المحيط بنا يمثل حاجزًا وقنطرة معًا، فلا بد من فقدان يتبعه لقيان، ومن موت يتبعه حياة، ومن ليل يعقبه نهار، وفي هذه اللحظة تحديدًا سوف نطرح أسئلتنا الثقافية والحضارية العربية الحرة الأصيلة من جديد، متجاوزين معظم الأسئلة الثقافية والحضارية الوهمية المكرورة، والإجابات الخرافية المتوارثة، وعندئذ ستوصف أسئلتنا بالصدق المر والغرابة





الصادمة، وهما سمتا الأسئلة الحقيقة الأصيلة، أما أن تتصف الأسئلة بالصدق المر فلأنها أسئلة تنبع من أزمات واقعية فعلية بعيدًا عن وهم اللغة السائدة التي تطرح أسئلة وهمية يسطو فيها التركيب البلاغي الوهمي السائد على تركيب الواقع نفسه فيغتاله، حتى ليسود المجهول على المعلوم، فاللغة أغلال وقيود بقدر ما هي إفصاح وبيان، وهناك كثير من الأسئلة ليست في حقيقتها أسئلة، بل رغبات لا شعورية دفينة وتواطؤ ثقافي عام، وكلاهما يتواطآن معًا على وضع الأجوبة محل الأسئلة، والفرعيات محل الأساسيات، للهروب من السؤال الحقيقي، ومن ثمة كانت الأسئلة الحقيقية مرة وصادمة كما كانت إجاباتها صادمة غريبة، لأنها إجابات ليست جاهزة مسبقًا، بل هي من وحي المأساة والمعاناة، الأسئلة والإجابات الأصيلة الفاعلة المنتجة لا نتلقاهما هبة رخيصة، مثلما يتلقي التلميذ إجابة أسئلته من مقرراته السابقة، بل هي تفكيك وألم ومواجهة تنبع من محنة الواقع الطازج الساخن، لا من برودة النظريات والتصورات السائدة المكرورة، فالأسئلة الحقيقية زعزعة كاملة للإجابات السابقة، ولا يمكن أن تكون منطلقًا باردًا مطمئنًا للفكر، بل زلزلة للوعي، وهدمًا للراسخ، وتحويلًا للسائد، ومساءلة للمطمئن. كنت أعتقد طوال حياتي العلمية أن المنهج العلمي الأصيل هو الضمير المؤرق لروح عصره، وهو كتيبة استطلاع جمالي معرفي حر لكشف ثقافته ولغته وتاريخه ونصوصه وواقعه. المبدعون الكبار لا يبدعون نصوصهم في نطاق الوعي الجمالي وحده، ولا في نطاق الوعي الثقافي وكفى، بل في نطاق الحيز الكامل للخبرة اللغوية والحضارية والدينية الشاملة، أي داخل السياقات المعقدة لبنية اللغة الكلية التي هي الموازي لبنية الوعي الوجودي نفسه، اللغة في الأدب والنقد معًا هي جماع الإدراك الثقافي الجمعي العام للشعوب، تستدعي فيما تستدعى: الذات والوعي والواقع والثقافة والحضارة والدين بكافة صورها، ومن هنا فإننا عندما نتفحص ونتأمل بنية اللغة في النصوص الإبداعية فإننا نتأمل حدود وعينا الإنساني وهموم إدراكنا الثقافي. إن الإبداع الفني والنقدي معًا تأسيس جمالي وإصلاح ثقافي وسياسي بامتياز، فالأدب إذ يبني عوالمه اللغوية الجمالية الفريدة يناور الوجود والذات واللغة والزمان والحرية والإرادة والحياة والموت دفعة واحدة. يناور جميع ذلك من خلال مناورة جسد اللغة ذاته، مناورة كشف وفحص وتفكيك وتركيب؛ فتصبح لغة الإبداع ومجازاته أداة للتحديث الثقافي والوجودي والحضاري، قبل أن تكون أداة للتحديث الجمالي فحسب. كنت أوقن أن أي ثقافة من الثقافات لن تستطيع أن تؤسس مثلها الأعلي إلا على أسس ركينة من أسسها الواقعية والتاريخية والمادية والقيمية الخاصة بها، فالثقافة والفكر لا يسموان صوب الكمال غير المحدود إلا من خلال إنطلاقهما من واقعهما التاريخي المحدود الخاص بهما، أما إذا انطلقت حركة الفكر بعيدًا عن واقعها المحدد الذي نبتت منه فإنها تضل في أوهام وخرافات وأضاليل تحت مسميات علمية وهمية، إن الواقع هو الجسد الفعلي للحياة من حولنا بكل ظواهرها ومظاهرها المعلنة والخفية، لذا يجب أن يكون الواقع والتاريخ والنصوص هم الأصل والمنبع والمصدر المباشر الذي تنطلق منه مشكلاتنا وإشكالاتنا وقضايا أحوالنا ومقتضيات وجودنا، فرق كبير أن نعيش الواقع ونكون فيه بالفعل وبين أن نتصوره من خلال عيون الآخرين، وهو الفرق الكبير في نظري بين الفعلية والفعالية، فالفعلية أن أعيش

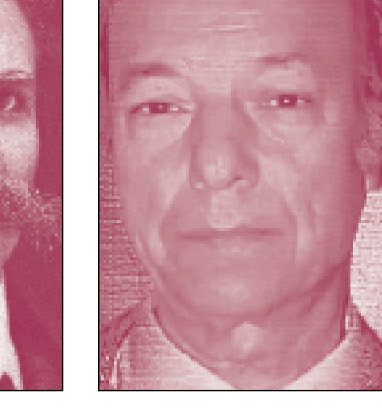
الواقع الخام في فجاجته الأولي دون تأمل أو فحص أو خلق، بينما الفعالية أن أعيش واقعي الفعلي الآني نظرًا وممارسة وأملًا وتنبؤًا واستشرافًا دفعة واحدة. فليس معني أن نعيش الواقع أن تتطابق عقولنا وأفكارنا مع الواقع تطابقًا تامًّا، فالواقع ليس قانونًا حتمًا ملزمًا، حقًّا إن فهم حركة الواقع يجب أن تكون الشرط الإنساني والوجودي الضروري الأول في الفهم والوعي والممارسة، لكن لا يعني ذلك أن نرتبط بالواقع ارتباطًا مطلقًا لا قلق فيه أو نقد أو تفكيك أو تركيب أو استشراف، بل يجب أن نعي الواقع وعيًا تاريخيًّا جدليًّا مفتوحًا، فالواقع لا يساوي نفسه بصورة أبدية، كما أن تصوراتنا وأفكارنا عن الواقع لا تساوي الواقع بالضرورة حتى وإن انطلقت منه، فالواقع هو تعدد تزامني كثيف للآني، وامتداد معقد حي للماضي، ونبوءة مفتوحة مستشرفة للمستقبل، وهذا يعني ضرورة تعدد الفكر حال اشتباكه الجدلي بالواقع، تمهيدًا لتغيير هذا الواقع، وبالتالي ضرورة تغيير أحكام الفكر الصادر عن هذا الواقع. والواقع ليس حركة ملساء مستقيمة، بل هو تعدد وجدل وتناقض وتداخل واستشراف، الواقع حركات والتواءات واختفاءات وظهورات وتطابقات ومفارقات، الواقع جينيالوجيا حية معقدة تتحرك طبقاتها وفق منطق الحياة لا منطق النظريات، ولذلك لن تتمكن حركة فكرية واحدة أو نظرية محددة من استنضاب حركة الواقع، لذلك كان لا بد من توظيف آفاق فكرية وثقافية وجمالية وتربوية معقدة متداخلة للارتقاء بنشاط الفكر عامة والفكر النقدي خاصة، وتبعًا لذلك يجب أن تتعدد صور العقل، فهناك العقل النظري المشتبك بالعقل التطبيقي وكلاهما يلتحم بالعقل الإجرائي، والتلاحم الجدلي العميق عبر العقول الثلاثة ينتج العقل البيني الكامن الذي يتخلق هناك على تخوم النظريات ونهايات التصورات، وهو المولِّد حقًّا للعقل المستقبلي الكامن في العقل التاريخي الواقعي الكائن. إن الفكر المبدع الخلاق لا يحتمي بقوقعة النظريات، بل هو الذي يعرض نفسه باستمرار للهواء الطلق للحرية بما يعني التعرض لقوة مباغتات الواقع، والالتحام بحيوية مطالب التاريخ، فالفكر الحر الخلاق لا ينغلق على نفسه ولا يحمي نفسه في أقفاصه الفكرية المجردة معتصمًا بنرجسته الذاتيه المغلقة تحت دعاوي التحديث الشكلي الفارغ، خارج أنساق التاريخ ومقتضيات الواقع.

إن أي معرفة تمارس خطاباتها المنهجية والمعرفية بعيدًا عن شروطها التاريخية والاجتماعية والثقافية المحيطة بها؛ تقع في كثير من الفوضى والتناقض والازدواج، مما يستتبعه بالضرورة عدم اتساق المقولات بالممارسات، وربما ينطبق هذا على جميع أشكال الخطابات والرموز والتصورات في الحياة العربية. وللأسف نحن لا نجرد فكرنا من واقعنا العربي، بل نفرض على واقعنا الخاص أفكار غيرنا قهرًا وقسرًا. ومن هنا غاب عن العقل العربي العقل النظري الخلاق، ووقع أسير عقول نظرية غيرية مزيفة، فلا أصبحنا أنفسنا العربية بحق، ولاصرنا جوهرًا للآخر الغربي، بل تحولنا صورًا شبحية وظلالًا وهمية مثلنا مثل المنبت لا أرضًا قطع ولا ظهرًا أبقي. وبكلمة واحدة كنا في حياتنا العربية لا نعيش حوارًا ثقافيًّا أو جدلًا معرفيًّا وحضاريًّا مقارنًا بيننا وبين الغرب كما كان يدعي معظم مثقفينا، بل كنا نعيش وجودًا مقارنًا إن صح التعبير، وما أبعد الشقة بين أن نحيا حياة ثقافية مقارنة وبين أن نعيش وجودًا مقارنا، ففي حياة الوجود المقارن أنت مرتهن

بقضك وقضيضك للآخر، حتى لا تعرف حقيقة هويتك ولا طبيعة خصوصيتك الثقافية والدينية والجمالية إلا بالقياس إلى مقاسات الآخرين بعيدًا عن شروط أناك الخاصة، فعلي قدر ذوباننا في الآخر نكون قد أنجزنا شيئًا، وهو لون من ألوان فناء المغلوب في سطوة الغالب كما يقول ابن خلدون، ومن ثمة شحبت الروح ونضب الخيال وجف منسوب العقل والعقلانية في بلادنا، وغاب الجدل الثقافي والمعرفي والمنهجي بالمعني العلمي الرصين في جل حياتنا الثقافية.

وفي ضوء جميع ما سبق كنت أرى أن جميع المبدعين الكبار الأصلاء على مستوي العالم كله، وفي أي فرع من فروع الإبداع، على صلة عميقة أصيلة بدياناتهم وفلسفاتهم مهما ادَّعوا عكس ذلك، بل إن كثيرًا منهم قامت إبداعاته الشامخة على أساس ديني محض، واقرأ معي الآن أي فلسفة من الفلسفات الغربية، ستجدها على علاقة وثيقة بالروح المسيحي الغربي بكافة صوره وأنماطه، وماذا نقول في صاحب المذهب النقدي والجمالي المبتكر شعر ت. إس. إليوت، أو في دانتي الليجيري في كوميدياه الإلهية، وفي فلسفات مثل فلسفات: هيجل وكيركجارد





على الشوك

فريدريك نيتشه

محمد عابد الجابري

ومارتن هيدجر وابن عربي وابن رشد والغزالي وغيرهم كثيرون، فليس ثمة تعارض أبدًا بين قوة وعظمة تحليق المبدع في آفاق الحرية، وممارسته الحداثة والتجريب، وبين الالتزام بقيمه الدينية أبدًا، بل لا يكون هذا التعارض إلا في عقول صغار المثقفين، وهم أشد ضررًا وأعنف على الواقع والثقافة معًا من الجهلاء، لأنهم يتبعون صورة نمطية وهمية ادَّعاها الكثيرون من دعاة الفن والإبداع عندنا جريًا على السائد الخرافي الوهمي، وهو سلوك مغلوط ليس له في رصيد الحقيقة نصيب يذكر، فلا تعارض أبدًا بين جسارة حرية الإبداع وعمق الإيمان الحقيقي الأصيل بالدين، بل كلاهما رفرفة وتحليق وجسارة وتجريب واختراق للمألوف، ولعل هذا الادعاء النخبوي العربي الزائف كان أقرب إلى أوهام الصور النمطية الشائعة التي ارتبطت في الوجدان الثقافي الجمعي المصري –بل العربي– بتعميق حس التنافر بين حرية المبدع، والالتزام بتقاليد الدين، على الرغم من أن الدين الحقيقي نضارة دنيوية قبل أن يكون رهبة أخروية، وهو أصالة ونفاذ وتجريب وحركة ونشاط، وليس خرافة وكسلًا وادعاءً ووهمًا وأصولية كما وهم المتبطلون الواهمون.

فإذا فتشت صديقي القارىء في أعمال أي مبدع عظيم في

أي بقعة من العالم وجدت ثمة نسقًا من النماذج المعرفية والوجدانية والقيمية الأخلاقية والدينية ترقد في أعماقة. حتي في العلوم التجريبية الصلبة لا يخلو منهج ولا نظرية علمية من تصور قيمي ديني تراه راقدًا في أعماق النظرية وفي أعماق المنهج. بل كل نظرية علمية تستند في الأساس –ضمن ما تستند إليه من منهج علمي– إلى قيم دينية وأيديولوجية في رؤية العلم والعالم، فلا يمكن فصل العلم عن الفلسفة عن الدين في أية نظرية علمية أو إنسانية، فالعلوم نفسها جزء لا يتجزأ من الرؤية الفلسفية الشاملة التي تنطلق منها وتؤطرها، ليس هذا فقط بل إن النظريات المتصارعة في علوم الفيزياء وعلوم الفلك وعلوم الأحياء كما يقول الدكتور على الشوك تعكس خلفيات فلسفية، بل وأيديولوجية مختلفة.

إن البحث العلمي أيًّا كان تخصصه ومقصده مقترن دومًا بفرضيات فلسفية قبلية راسخة، ومواقف عقدية مسبقة، وإن اعترض معترض قائلًا بأن العلوم الطبيعية تقوم على الملاحظة والتجريب والتجربة المعملية العملية الموضوعية ولا علاقة بين هذه الممارسات العلمية والنسق الديني، فمردود عليه بأن الوعي الموضوعي لا ينفصل أبدًا عن الوعي الذاتي في أي ممارسة بشرية، بعد أن امحت المسافات المعرفية والمنهجية بين الذات المدركة والموضوع المدرك والسياق الثقافي الذي يتم فيه الإدراك، فالوعي البشري لا يدرك التجارب والوقائع بصورة بريئة خام غير متحيزة، بل يتم هذا الإدارك من خلال نسق ثقافي علمي حضاري، ونماذج معرفية وفلسفية وتأويلية مسبقة راسخة في بنية الوعي واللاوعي معا. فكل تصور علمي ما لا يكون كذلك إلا من خلال نموذج معرفي إدراكي مسبق.

وبناء على كل هذه التصورات العلمية لا بد أن يكون الدين جزءًا لا يتجزء من نسقية الخطاب الثقافي والحضاري الذي يصدر عنه الإبداع والمبدعون العرب، بل كل المبدعين في كل زمان ومكان شاؤا أم أبوا، أدركوا أم لم يدركوا. والغريب أن معظم المبدعين العرب تراهم أكثر تسامحًا وقبولًا في توظيف الرموز الدينية المسيحية والإغريقية واليونانية في شعرهم وفنونهم أكثر مما يتسامحون في توظيف الرموز الدينية الإسلامية وهي أولى ثم أولى، لا تعظيمًا منًّا لقيمنا الدينية وتبخيسًا لقيم غيرنا، بل لقربها العميق من النسق الثقافي والحضاري والجمالي للمتلقي العربي الذي يتلقى هذا الشعر، وهذا وجه آخر من وجوه التناقض والازدواج والانتهازية للشاعر والكاتب العربي الذي يخشي من سطوة الصورة الذهنية النمطية العامة في الفصل بين جسارة الإبداع وتقليدية ورجعية الدين، وهي صورة ذهنية واهمة وكاذبة وظالمة لا علاقة لها أبدًا بحقيقة الإبداع، لكن للأسف وقع المبدع العربي تحت تأثير ضغطها وشيوعها، فهل كان المبدع العربي يخشى الحرية والاستقلال إلى هذا الحد؟! مع العلم بأن الإبداع الحق الأصيل يحتاج إلى قدر هائل من القدرة على التفرد والإيمان بالذات، والقدرة على العزلة والتفرد والإبحار عكس ثقافة الحشد! فأين حرية المثقف المزعومة؟!

لقد آثر المثقف العربي الاستعلاء والغرور والإقصاء والوهم على حساب الحرية والقدرة على العزلة والتفرد. وربما عزز من هذا الإقصاء والنفور ندرة الأعمال الفنية الإسلامية المتفردة شكلًا ومضمونًا، فلم نجد مثلًا مسرحية حديثة تصدر عن وعي عربي إسلامي أصيل لافت في قامة بناء وتشكيل مسرحية (أهل الكهف) لتوفيق الحكيم مثلًا. كما لم نجد أعمالًا سردية في قامة أعمال نجيب الكيلاني إلا نادرًا، وبذلك تواطأ ندرة الأعمال الفنية العربية الإسلامية العظيمة، مع وهمية الصورة النمطية

للعداء بين حرية الفن وقواعد الدين، مع استعلاء وغرور المثقف، مع تبعيته الغربية لنفس التيار اللاديني الرافض للكنيسة في الثقافة الأوربية. أضف إلى ذلك تمكن الصور الوهمية النمطية المغلوطة من عقل المثقف وروحه حتى صارت راسخة، مثل شيوع أنماط جمالية كثيرة معاصرة تتخذ من التهجم على الرموز الدينية ووصفها بالرجعية والأصولية والجهل والتخلف، ومشايعة نقاد حداثيين مدعين على ما يفعلونه، حتى يحظى ببعض القبول الوهمي بين الناس، وللقارئ أن يرجع للواقع الثقافي المعاصر حتى يتأكد بنفسه من المعارك النقدية والجمالية الطاحنة الدائرة بين الفريقين، فريق التهجم على التيار الجمالي الديني وفريق المحافظين على الطرف المقابل، وكأن ليس للمبدع من نصيب في الشهرة والتميز الوهمي إلا كان له حصة من الولع بتحقير القيم الدينية، والتجديف ضد الأصول، حتى إذا أراد شاعر أو ناقد أو مفكر يسعي إلى الشهرة بين الناس فليس له سوي التهجم على المقدسات حتى يشتهر أمره بين الناس، ثم تدور معركة وهمية كبيرة فتراه قد أصبح بين عشية وضحاها مشهورًا بعد أن كان هملًا خاملًا منسيًّا، وفي الحقيقة فإن الجميع في الوهم مشتركون، حتى لتجد حسنات الحداثيين سيئات المتدينين.

لقد اكتشفت في دراستي الجامعية وبين الفنانين والكتاب هذا الخصام الجمالي والانفصال المعرفي النكد بين الفن والدين، الذي لا يني يتعقد ويتعمق ويتعملق، وكان هذا يحيرني ويزلزني كثيرًا في مبتدأ حياتي العلمية، وهو يعكس صورًا من التناقض والازدواج والزيف والإقصاء في الوسط الثقافي والإبداعي العربي، لذا حرصت كل الحرص أن أظل بعيدًا عن أذاها وبمنأى عن أوهامها، أصدر في فكري وكتاباتي عما أومن به دون تردد ولا نكوص ولا استخذاء، وأصدر عن ثقافتي العربية الإسلامية وواقعي العربي بكل ما يموجان به من عمق وتعدد وانفتاح وتجريب، مع انفتاحي اللامحدود واللامشروط على كل ثقافات العالم من حولي بكل ما تموج به من حرية ونشاط وتعدد وإمكان، لقد حرصت على أن أفتح جميع نوافذ بيتي الثقافي على جميع الجهات الأربع للرياح والهواء، شريطة ألا تقتلع بيتي.

كنت أرى أنه من الأجدى علينا جميعًا أن نتعلم كيف نمارس الفكر والمعرفة والإبداع مثلما نمارس الحياة في الهواء الحر الطليق، نقبل ما نقبل، ونرد ما نرد دون الانكفاء داخل نسق معرفي أيديولوجي مغلق، سواء داخل حدود الأنا الخاصة أو الأنا الرمزية النسقية العامة، ودون الذوبان أيضًا في وهم المعرفة الإنسانية الكونية المطلقة لدي الآخر، إن التحرر التام من أنساق الفكر، ونماذج المعرفة، وإكراهات الثقافة، وضرورات التاريخ، وحدود اللغة مستحيل ووهم، ولكن التخفف النقدي الحر النشط من الأثقال الرمزية، والأنساق المنهجية ليس بالمستحيل، التحرر من إمبريالية النظريات، ودكتاتورية المعارف يلزمنا بإعمال العقل النقدي الخلاق لنحسن السير في اتجاهات معرفية وفلسفية وتاريخية متعددة متباينة متحاورة متجاوزة، أن يسير العقل النقدي عبر مسارات علمية جدلية عديدة، يهيمن عليها إعمال آليات التفكيك والتحليل وإعادة الصهر والتركيب من جديد في كل شيء، في ذات الوقت الذي يستدير فيه على ذاته المعرفيه ومعاييره المنطقية وأطره التصورية بالنقد والتفكيك والتركيب أيضًا. فما أحوجنا الآن أن نتعلم السير العقلاني الحر النشط في طرق متعددة متباينة دفعة واحدة، فهو خير لعقولنا ولعافيتنا اللغوية والتاريخية والمعرفية من السير في طريق واحد مستقيم أصلد، لا جهد فيه، ولا عناء، ولا ظلال، ولا أفياء ○

سيد القمني من الرجم إلى الفهم

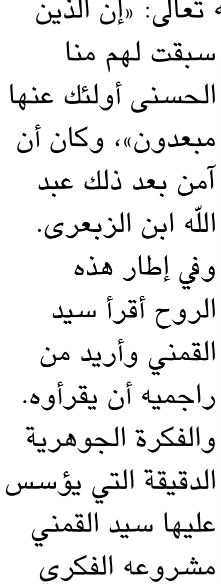


د.أحمد بلبولة

تورطت في أن أكون طرفًا في المعركة المثارة على صفحات التواصل الاجتماعي منذ رحيل الدكتور سيد القمني في السادس من فبراير 2022، ذلك أنني كتبت على صفحتي على الفيس بوك ليلة رحيله: «المفكر المصري سيد القمني وداعًا»، وهالني استقبال الكثرة الكاثرة من المتابعين لهذا النعي، وبمتابعني لما كتبوه من تعليقات مسيئة في حق الرجل وحقي أدركت من خبرتي بالميديا منذ اندلاع ثورة الخامس والعشرين من يناير 2011 أن ثمة عملية تجييش واستعداء معصوبة العينين صامة الأذنين تدار، وتستخدم فيها الحسابات الوهمية، وأنني أمام حالة شبيهة بحالة يناير، وبزغ في الذاكرة مشهد العربة الطائشة وهي تدهس المتظاهرين في القصر العيني التي ما فتئت قناة الجزيرة تعيد بثها نقلًا عن الفيس بوك، وكيف أنها ألهبت المشاعر، وأنه لم يكن مطروحًا وقتها أن يكون المشهد كله مفبركًا، ولأنني -وفقا لإيماني القوي بالحقيقة- ما كنت كاتمًا رأيًا قرّ في ضميري أعقبت نعيي الدكتور سيد القمني بثلاثة منشورات أذكر فيها رأيي فيما قرأت من كتب له، وأدعو إلى الهدوء، خصصت اثنتين منهما للحديث عن كتابه «الحزب الهاشمي» الصادر عام 1996، واكتفيت في الثالث بنشر آخر فقرة في حكم القاضي سلامة سليم رئيس محكمة شمال القاهرة الإبتدائية في قضية كتابه «رب الزمان» بإخلاء سبيل الدكتور سيد القمني من سراي النيابة والإفراج عن الكتاب يوم الإثنين 15/ 9/ 1997.

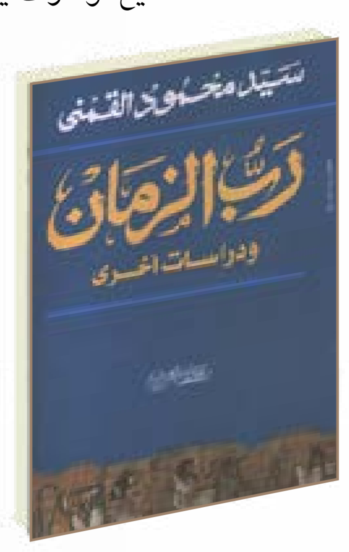
غير أن الهجمة صارت أشد شراسة، ووجدت من يهاتفني أو يرسل لي على الخاص ناصحًا بالتزام الصمت، أو داعمًا ومثنيًا على جرأتي، ولم يرعني كل هذا لعلمي أن كثيرًا من الكلام لا يمكن عرضه على العامة تأسيًا بأبي حامد الغزالي في «إحياء علوم الدين»، وأن ما يناقش في الأروقة الأكاديمية لا يمكن أن يناقش في العلن -وإنما راعني أن أرى أساتذة من حملة الدكتوراه بتخصصات مختلفة وصحفيين كبارًا يتزعمون هذه الهجمة، ويرمونني بالكلام على صفحاتهم هنا وهناك وهنالك، خارجين بالموضوع عن إطاره، منصبين من أنفسهم حرَّاسًا للعقيدة، مكتفين بالعاطفة عن العقل، وبالرجم عن الحوار، وبالشائع المنتشر عن التثبت والتدقيق والقراءة، ومعروف من بدهيات الحوار أن ما تطرحه لا بد أن يكون موضع المناقشة بعيدًا عن البحث في النيات والمقاصد البعيدة،

وعلى الحوار أن يظل حَزْميًّا ظاهريًّا منصبًّا على الطرح لا على الشخص، شخصي أو شخص القمني أو أي شخص كائنًا ما يكون. ولا أظن أن هذا الكلام سيستقبل بالهدوء الذي أرجو رغم أنه يصف ما حدث بالفعل؛ والسبب أنه يظهر وجهًا من وجوه ثقافتنا القبيحة، والقبيح لا يحب أن يرى نفسه قبيحًا في المرآة. وإرضاء لضميري قبلت دعوة الشاعر سمير درويش رئيس تحرير مجلة «ميرت الثقافية» لأكتب عن الدكتور سيد القمني، وقلت ورطة بورطة وليقل الناصحون ما يقولون، اقتناعًا مني بأن تراثنا لم يخل أبدًا من الحوار الهادئ الذي ناقش أعقد القضايا وقدم لها حلولًا متعددة، حتى إنني أجد نفسي مرددًا مع روجيه جارودي إن مشكلتنا الحقيقية تكمن في أننا نعيش صراعًا بين الحلول، وكل حل يزعم أنه الحل الوحيد الصحيح؛ والتراث يحدثنا عن ابن الزِّبَعْرى الشاعر وقد ذهب للنبي محمد صلى اللّه عليه وسلم فقال: «تزعم أن اللّه أنزل عليك هذه الآية: «إنكم وما تعبدون من دون اللّه حصب جهنم أنتم لها واردون»، فقد عبدت الشمس، والقمر، والملائكة، وعزير، وعيسى بن مريم، كل هؤلاء في النار مع آلهتنا؟!» والسؤال من ابن الزبعرى -كما تراءى له وقتها- سؤال تعجيزي غرضه الإفحام وإظهار التناقض في القرآن، سمع النبي صلى اللّه عليه وسلم ذلك في مشهد من قريش وأصحابه، وسمع اللّه سبحانه وتعالى، وانتظر النبي صلى اللّه عليه وسلم حتى يرى ما يقول ربه، حتى نزل قوله تعالى: «ولما ضرب ابن مريم مثلًا إذا قومك منه يصدون، وقالوا آلهتنا خير أم هو ما ضربوه لك إلا جدلًا بل هم قوم خصمون»، ثم نزل قوله تعالى: «إن الذين



سبقت لهم منا الحسنى أولئك عنها مبعدون»، وكان أن آمن بعد ذلك عبد اللّه ابن الزبعرى. وفي إطار هذه الروح أقرأ سيد القمني وأريد من راجميه أن يقرأوه. والفكرة الجوهرية الدقيقة التي يؤسس عليها سيد القمني مشروعه الفكري فكرة مستقرة عند غيرنا لكنها ملتبسة أشد الالتباس لدينا، شأن الالتباسات الكثيرة التي نعانيها في حياتنا كالالتباس القائم بين الأمة والدولة، والشريعة والقانون، والعلم والخرافة، والنجومية والقيمة، والأكاديمية والهواية، والفقيه والداعية، والمنبر والمنصة الإلكترونية في عالم مفتوح، وهلم جرًّا، هذه الفكرة هي أن التاريخ من حيث إنه علم يعتمد على الدليل المادي كالوثيقة والأثر والنقش شيء والدين شيء آخر، وعلى هذا الأساس فهو يقول -تاريخيًّا- وغيره كثير من علماء تاريخ الأديان: إنه لا يوجد دليل تاريخي واحد على وجود الأنبياء في مصر: إدريس، وإبراهيم، وعيسى، وموسى، عليهم السلام، وليس لدينا من كشوف أثرية سوى جدارية مرنبتاح التي ذكرت فيها إسرائيل مرة واحدة في إطار الشعوب التي تقع تحت حكم المصريين ورعايتهم، حتى سيدنا يوسف عليه السلام تظل تقديرات وجوده التاريخي في مصر محصورة في إطار الترجيحات، أما الأديان الإبراهيمية: اليهودية والمسيحية والإسلام فلا خلاف على أنها تقول ذلك، ومن ثم يعرض لأقوال العلماء الذين بحثوا في الجغرافية التوراتية؛ أي مقارنة الأماكن الموجودة



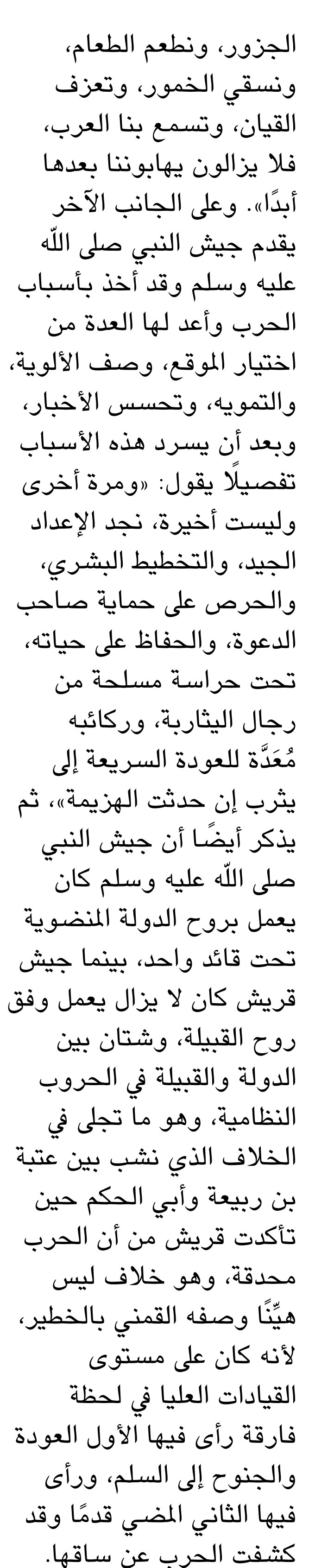


في التوراة بما هو موجود بالفعل في فلسطين وما حولها، ويذكر ما انتهوا إليه من أن البحث في هذه المسألة من الناحية الأركيولوجية قد فشل فشلًا ذريعًا، مما دفع بالدكتور كمال الصليبي، أحد المتخصصين في تاريخ الأديان، أن يخرج بنظرية تقول بأن مكان إسرائيل كان غربيّ جزيرة العرب في منطقة عسير في كتابه المترجم عن نسخته الإنجليزية المترجمة عن أصله الألماني– إلى العربية تحت عنوان: «التوراة جاءت من جزيرة العرب»، وأن القبائل الإسرائيلية القديمة قبائل عربية قحة، مستندًا على التوافق بين ما وجده في هذه المنطقة من أسماء وأسماء الأماكن التوراتية، مع التسليم بالتحريفات اللغوية الناتجة عن النحت والتركيب المزجي والقلب المكاني، الأمر الذي استبعده الدكتور سيد القمني وفنده بطريقته العلمية، كتفنيده اقتناع الصليبي بفكرة الرب البركاني «يهوه» التي جاءته من نصوص التوراة التي تقضي -حسب قراءة القمني– بأنه «لم يكن أكثر من بركان أو على الأقل أن البركان كان أبرز رمز تجلى فيه، وهو البركان الذي توجه إليه الخارجون من مصر بقيادة موسى النبي»، يفند ذلك القمني ويدحضه اعتمادًا على حقيقة علمية تقضي بأن سيناء لم تعرف البراكين طوال تاريخها.

إذن يفرق الدكتور سيد القمني بين التاريخ –من حيث إنه علم مادي– والدين، وهي فكرة نبه إليها طه حسين من قبل في كتابه «في الشعر الجاهلي» عام 1926، والتفت إليها أستاذنا الدكتور أحمد هيكل وزير الثقافة الأسبق وعميد كلية دار العلوم في مقال له تحت عنوان: «كتاب الدكتور طه حسين في الشعر الجاهلي ماذا بقي منه؟ مثبت في كتابه «في الأدب واللغة» الصادر عن دار غريب في 2010، ويتفرع عن هذا الأصل الذي ينتظم كتبه كلها تفاريق أُخر، كتفريقه بين الواقع والمعجزة، والدين والوطن، وأسباب النزول بالمعنى المتوراث وبالمعنى الواسع الذي يدعو إليه في إطار بحث الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي خاطبها الوحي.

وعلى أساس التفريق بين الواقع والمعجزة يدعو إلى قراءة التاريخ الإسلامي قراءة فكرية ترصد العلل والأسباب وفقا لقوانين المكسب والخسارة، والهزيمة والنصر؛ فالمسلمون انتصروا في غزوة بدر لأسباب بشرية، وانهزموا في غزوة أحد لأسباب بشرية، وإلا –والكلام للقمني– لماذا ساعدتهم الملائكة في بدر ولم تساعدهم في أحد؟! إن المبدأ لا ينتصر بذاته بل بمعتنقيه وما يتوسلون به إلى النصر من أسباب مادية ملموسة يحكم عليها بالخطأ والصواب.

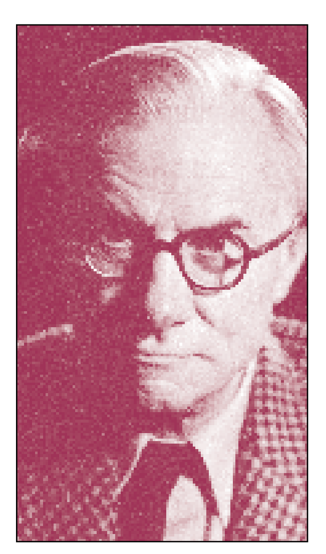
وفي حديثه عن غزوة بدر في كتابه ذائع الصيت «حروب دولة الرسول» يقارن بين الجيشين: جيش قريش وجيش النبي صلى اللّه عليه وسلم، وما أحاط بكليهما من أحداث وممهدات وتهيئة؛ فيقدم جيش قريش أكثر عددًا في مقابل جيش المسلمين الأقل عددًا، ويرصد طبيعة جيش قريش غير المنسجمة التي خرجت رد فعل للتعرض لقافلتها وسط أصوات رأت عدم الخروج كبني زُهْرة، وفي ظل كراهة بني هاشم محاربة ابنها محمد صلى اللّه عليه وسلم، ووسط حالة من الرؤى تضعف الروح، في بيئة تؤمن بالرؤى، كرؤية عاتكة بنت عبد المطلب، ورؤية جهيم بن الصلت مصرع الملأ من قريش: عتبة بن ربيعة، وشيبة بن ربيعة، وأبي الحكم ابن هشام، وأمية بن خلف.. وما كان من توجس القوم من كنانة رغم تطمينات سراقة بن مالك، ويقول: لقد خرجت قريش محتفلة بنجاة قافلتها استعادة لهيبتها التجارية وسط العرب، وهو ما عبر عنه الحكم ابن هشام في رواية الطبري: «واللّه لا نرجع حتى نرد بدرًا فنقيم عليه ثلاثًا، وننحر



الجزور، ونطعم الطعام، ونسقي الخمور، وتعزف القيان، وتسمع بنا العرب، فلا يزالون يهابوننا بعدها أبدًا». وعلى الجانب الآخر يقدم جيش النبي صلى اللّه عليه وسلم وقد أخذ بأسباب الحرب وأعد لها العدة من اختيار الموقع، وصف الألوية، والتمويه، وتحسس الأخبار، وبعد أن يسرد هذه الأسباب تفصيلًا يقول: «ومرة أخرى وليست أخيرة، نجد الإعداد الجيد، والتخطيط البشري، والحرص على حماية صاحب الدعوة، والحفاظ على حياته، تحت حراسة مسلحة من رجال اليثاربة، وركائبه مُعَدَّة للعودة السريعة إلى يثرب إن حدثت الهزيمة»، ثم يذكر أيضًا أن جيش النبي صلى اللّه عليه وسلم كان يعمل بروح الدولة المنضوية تحت قائد واحد، بينما جيش قريش كان لا يزال يعمل وفق روح القبيلة، وشتان بين الدولة والقبيلة في الحروب النظامية، وهو ما تجلى في الخلاف الذي نشب بين عتبة بن ربيعة وأبي الحكم حين تأكدت قريش من أن الحرب محدقة، وهو خلاف ليس هيِّنًا وصفه القمني بالخطير، لأنه كان على مستوى القيادات العليا في لحظة فارقة رأى فيها الأول العودة والجنوح إلى السلم، ورأى فيها الثاني المضي قدمًا وقد كشفت الحرب عن ساقها.



روجيه جارودي

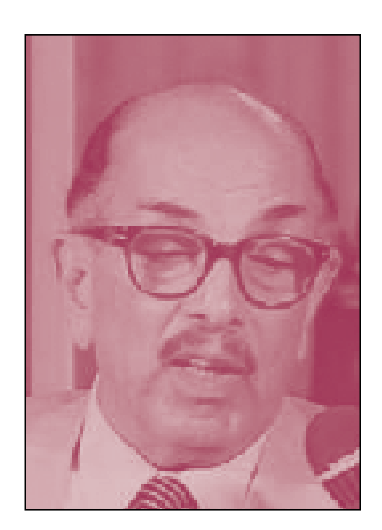


إدوارد كار

كمال الصليبي

هذا، وإنه ليجمل منهجه في دراسة حروب الرسول صلى اللّه عليه وسلم فيقول: «يمكن بالقراءة الموضوعية أن يستكشف المتابع ظروفًا أدت إلى وقعة بدر، وصاغت دقائقها، وحتمت نتائجها، وأن يقرأ دور الجهد البشري في توجيه مجموعة من العناصر المكونة للمقدمات والنتائج، ودورها الجدلي مع قواعد التطور الاقتصادي ومن ثم المجتمعي، كما يمكنه ببساطة وإنصاف أن يقرأ دور التنظيم والتخطيط الواعي من قبل البشر لدفع ذلك التطور نحو غايته، والوقعة البدرية نحو نتائجها، وأثناء ذلك سيلمح نوعًا من المزايدة التي ترقى بالحدث الموضوعي من مستوى الواقع إلى فضاء الأسطورة، أو هي على الأصح تهبط بالأسطورة لتغطية الواقع، أو هي على التدقيق تفلت بحدث الواقع خارج دائرة الفعل الطبيعي والقدرات البشرية، وهي المزايدات التي ربما كانت إسهامًا ما أسهم به الرواة زمن الحدث، كل حسب ممكناته، وربما كانت إسهامات إضافية أضيفت زمن تدوين كتب السير والأخبار، وربما كانت مزايدات أقوام كالمؤلفة قلوبهم والطلقاء لإثبات خلوص الإيمان، وقد كان الوعد بنزول الملائكة من وراء الكون المنظور إلى بقعة بدر لنصرة المسلمين أهم العوامل التي ساعدت على إعطاء الخيال الإنساني مساحة

القمني في مناقشاته يلعب دور الشيطان المستفز لقارئه دائمًا، ويتخفف من إحساس القداسة القار في وجدان كل قارئ من المسلمين في معالجاته لنصوص التراث ورواياته المختلفة، التي تمثل عند قطاع كبير من المسلمين أصولًا ثابتة اكتسبت صلابتها بالإلحاح من خطباء المنابر، والمنصات، وشيوخ الفضاء، والجماعات، وهلم جرًا؛ لذلك فهو كاتب جارح في كثير من معالجاته.

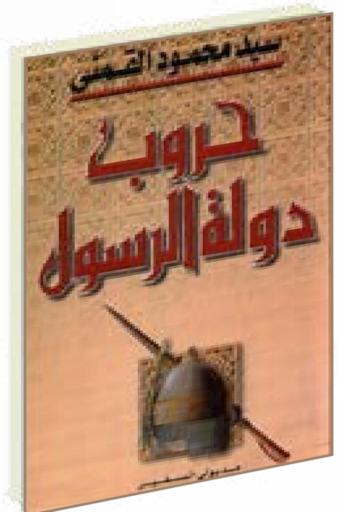

أحمد هيكل

واسعة للمزايدة، فإن هبطت الملائكة فلا بأس إذن من حدوث أي خارق آخر».
وفي حديثه عن معجزات بدر يرفض الروايات التي تؤسطر الحدث من وجهة نظره، كرواية بصقه صلى اللّه عليه وسلم على يد معاذ بن عمرو بن الجموح، أحد الثلاثة الذين أجهزوا على أبي جهل أثناء المعركة، وكان عكرمة ابنه قد ضربها فطرحها، وأنها عادت كما كانت، وكذلك لأُمه شق خبيب بن عدي وكان قد مال إثر ضربة أصابته بالطريقة ذاتها، أو رده صلى اللّه عليه وسلم عين قتادة ابن النعمان وكانت قد فقئت بسهم أصابها فكانت وفق الرواية أحسن عينيها، وفي السياق ذاته يرفض رواية سيف عكاشة بن محصن الذي انقطع في يده فأعطاه النبي صلى اللّه عليه وسلم جدلًا من حطب فإذا به سيف طويل شديد المتن أبيض الحديدة، وكذلك رواية سيف سلمة بن حريش الشبيهة بتلك الرواية، وروايات الحصوات التي قبضها صلى اللّه عليه وسلم من مَشْرَفه ببدر وألقاها وما وجده المشركون من آثارها، ويرفض أيضًا كل الروايات التي أحاطت بمشاركة الملائكة في الحرب وانضمامها لصفوف المسلمين وما حيك حول ذلك من الجانبين، وبعد أن يورد خبرًا لابن الراوندي يتهكم فيه من نزول الملائكة يعلق عليه قائلًا: «ولا شك أن موقفه كملحد مرفوض بالقطع من جانبنا، لكنَّا ربما تساءلنا تساؤلًا مشروعًا من مسلم يريد الاطمئنان لطوية فؤاده، حرصًا على صيانة إيمانه ونقائه مع تساؤل من سأل (أبي الحسن السبكي): «سئلت عن الحكمة في قتال الملائكة مع النبي ببدر، مع أن جبريل قادر على أن يدفع الكفار بريشة من جناحه، فأجبت: وقع ذلك لإرادة أن يكون الفعل للنبي وأصحابه.. وكان يكفي ملك واحد؛ فقد أهلكت مدائن قوم لوط بريشة من جناح جبريل، وبلاد ثمود وقوم صالح بصيحة».
وبالمنطق نفسه يعالج غزوة أحد وغيرها من الغزوات، وهو لا يفتأ يغدو ويروح بين الماضي والحاضر أثناء هذا المعالجة، الماضي الذي سبق البعثة، وحاضر الدولة الوليدة؛ ليؤكد أن الحاضر كان يعي جيدًا

كيف يقلب صفحة الماضي، وفق إجراءات تفتت الدجمة القبلية والأرستقراطية الاقتصادية التجارية المكية، وحكومة الملأ من قريش التي اتخذت من دار الندوة مقرًّا تناقش فيه أمورها وأمور القبائل في الشمال والجنوب وفي العمق، بله العلاقة بين الدولتين الفارسية والرومية. وفي إطار من رصد العلل والأسباب الممهدة لهذه الدولة الوليدة التي أسسها النبي محمد صلى اللّه عليه وسلم يشرح كيف أن مسرح التاريخ كان مهيئًا لتقبل القيادة النبوية أكثر من القيادة الملكية؛ لأن الأمور وقد تكشفت للملأ من قريش عن تضعضع الإمبراطوريتين الكبريين في هذا الوقت: الفارسية والرومانية، وللعرب جميعًا في الجزيرة نتيجة الحروب المستمرة بينهما عززت لديهم أن فكرة المُلك لم تكن بالفكرة المقبولة أو المأمونة النجاح لدى العرب، فمن أي قبائلها سيكون؟ وأية قبيلة سترضى أن يكون من غيرها حتى لو كان من قريش؟ وقريش بدورها تجمُّع قبليٌّ من قبائل متعددة، وهذا هو معنى التقرُّش الذي اشتق منه الاسم.

ومن ثم لا يلتفت الدكتور سيد القمني إلى سقوط إيوان كسرى ولا لخمود النار، شأن المؤرخين الآخرين حين يتحدثون عن إرهاصات النبوة، وإنما يلتفت إلى أمرين سياسيين وآخر اقتصادي، الأمران السياسيان هما موقعة ذي قار التي هزم فيها العرب الفرس (في الشمال) فأحسوا بقوميتهم، وطرد سيف بن ذي يزن الأحباش (في الجنوب) بمساعدة النعمان بن المنذر عامل كسرى في مملكة الحيرة، ويرى أن هذه المساعدة نجمت عن إحساس لدى النعمان بقوميته العربية، فهو عربي وإن كان تابعًا للفرس، وكذلك ابن ذي يزن، وأما الأمر الاقتصادي فهو نجاح قريش في السيطرة على الطريق التجاري الوحيد الآمن الآن، وانتقالها من مرحلة أخذ العشور على القوافل التجارية المارة بها إلى التجارة، وعليه فقد صارت مكة بيتها الحرام الذي يعج بآلهة القبائل مركزًا مثاليًّا للروح والمال، حتى صارت قريش تعرف بين العرب قاطبة بأنها أهل اللّه.

وبهذا الوعي يرى أن النبي صلى اللّه عليه وسلم أسس المدينة كمركز مناوئ بدأ يسحب الأضواء شيئًا فشيئًا عن مكة، واعترض طريق القوافل حتى يدخل المعادلة الاقتصادية، وشيئًا فشيئًا تكون الهيمنة على التجارة والطريق للدولة الوليدة، وإضافة إلى تأسيس المدينة أو بمعنى أصح إعادة موضعتها استبدل النبي بالملأ من قريش ملأ آخر وفق مبدأ الأممية لا القبلية الأرستقراطية القرشية، بعد أن قضى على







رؤوسها أو شخصياتها الكاريزمية في غزوة بدر، كل ذلك يقدمه القمني عبر متن كتابي سلسل يقدم فيه زبدة المصادر القديمة مصحوبة بالآيات القرآنية التي نزلت إبان الوقائع، والأحاديث النبوية الشريفة، والشعر الذي قيل هنا وهناك وهنالك، ويعضد آراءه بأقوال أخر لكتاب السيرة المحدثين كالعقاد، وأستاذنا أحمد شلبي، وأحمد الشريف، وخليل عبد الكريم.

ولا شك أن القمني في مناقشاته يلعب دور الشيطان المستفز لقارئه دائمًا، ويتخفف من إحساس القداسة القار في وجدان كل قارئ من المسلمين في معالجاته لنصوص التراث ورواياته المختلفة، التي تمثل عند قطاع كبير من المسلمين أصولًا ثابتة اكتسبت صلابتها بالإلحاح من خطباء المنابر، والمنصات، وشيوخ الفضاء، والجماعات، وهلم جرًا؛ لذلك فهو كاتب جارح في كثير من معالجاته من هذا الباب. وهو إذ يتقمص دور الشيطان يناقش العلاقة بين الوطن والدين، ويطرح هذا السؤال على ما أسماه الرؤى الأصولية: «هل شكل الإسلام قطيعة تاريخية ومعرفية مع ما سبق؛ بحيث يمكن احتسابه وحده مع تواتر الوحي هو كل تراث الأمة؟». ليجيب بأن القرآن والحديث النبوي كلاهما تجادل مع الواقع الموضوعي استنادًا إلى وقائع التاريخ؛ فالإسلام من حيث هو دين لم يؤسس هذه القطيعة وإنما المؤمنون به، ومن ثم نظرت هذه الرؤى الأصولية إلى الماضي على أنه «عقائد باطلة وأفكار أمم كافرة»، مما ساعد على إيجاد «لون خطير من فقدان الذاكرة التاريخي والجماعي»، والضرب صفحًا عن لغات هذه الأمم التي مثلت وعاءً لتلك الحضارات وأفكارها، «وبالتالي تم تلخيص ذاكرة مصر بكل تاريخها في فرعون طغى وتجبر فكان مصيره الهلاك غرقًا مع قومه المجرمين، وهو الأمر الذي يسحب ظلاله على الحاضر الآني؛ حيث لا يصبح للمصري تاريخ قبل الفتح، وتنقطع الذاكرة، وتتحول الهوية المفقودة نحو الدين وطنًا وتاريخًا، ويصبح صدق الإيمان مع الإسرائيليين الذين خرجوا من مصر الكافرة ليحتلوا فلسطين احتلالًا استيطانيًا مشروعًا من وجهة نظر الإيمان! ويصبح المصري مع موسى ويشوع، ليبارك غرق التاريخ بالكامل بالعصا المعجزة، وهو الأمر ذاته الذي يكابده الفلسطيني؛ حيث لا بد للمسلم الفلسطيني أن يكون مع طالوت الإسرائيلي ضد جالوت الفلسطيني، وهو الأمر الذي يصدق أيضًا على نمروز العراق الكافر إزاء أرومة إسرائيل إبراهيم، وعلى كنعان إزاء سام.. إلخ»؛ ومن ثم يغدو التاريخ الذي هو موضوع للمعرفة، والتاريخ من حيث كونه تاريخًا مؤجلًا ومرجأً لتأرجحه بين الإيمان والكفر في عقلية القطيعة المعرفية.

وعلى جانب آخر يدعو الدكتور سيد القمني إلى توسيع دائرة أسباب النزول، وهو ما يحتاج –على حد قوله– إلى بحث دؤوب في تاريخية النص، بدراسة الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي خاطبها الوحي وقتها، لتحرير النص من الاستخدام الانتهازي مما يحفظ له

كيانه وقداسته، وفي الوقت نفسه يرفع الالتباس عن المفاهيم المطلوب تحديدها، ولكي يبسط ما أجمل في هذه المسألة ينبه إلى أن اجتزاء أي نص من القرآن ونزعه من سياقه القرآني أو إغفال اللحظة التاريخية التي خاطبها أو كانت سببًا في نزوله تحقيقًا لمصلحة أو دعمًا لأي موقف آني هو السبب الجوهري في الالتباس القائم بين مفاهيم الأمة والقومية والمواطنة، ثم يضع خطة عمل تتمثل في «ربط الأحداث بتصنيف الآيات، والمكي منها والمدني مرتبط بظرف كلتا المدينتين وواقع البشر فيهما، مع دراسة وافية لعلاقة النبي وأتباعه بأصحاب الديانات الأخرى وما مرت به تلك العلاقة من متغيرات فرضها ظرف الواقع وتطور الدعوة، وأدى إليها وأفرزها، وعلاقة كل هذا بالمستوى المعرفي لجزيرة العرب».

هذا، وهو لا يفتأ يكرر إيمانه بأهمية التراث في تطور أي أمة بوصفه كنز معارفها وخبراتها، شريطة ألا يطبع الشخصية الثقافية بالثبوت والجمود، وأن يظل فاعلًا ومنفعلًا، لأن: «الناس هم صناع ذلك التراث، يصوغونه وفق ظروفهم وحاجاتهم، حتى لو كان دينًا، فالوحي القرآني جاء مفرقًا ومنجمًا، ناسخًا ومنسوخًا، وبدل ومحى وأثبت؛ تبعًا للمتغيرات ولمصالح الناس خلال زمن تواتر الوحي، ثم ظل كمأثور ديني حسب فهم الناس له، أو على الأدق فهم كل فرقة أو مذهب أو طبقة اجتماعية».

وبعد، فإن كان لي من تعليق على هذا العرض السريع لأهم الأفكار التي وجهت مشروع الدكتور سيد القمني، رغم ضيق المقام الذي لا أزعم فيه أنني قادر على أناقش كل أفكاره، أقول إنني –فيما قرأت له من كتب– لا أستطيع أن أتهمه بسوء النية، أو أصف قلمه بالمأجور؛ فقد قضى الرجل عمره كله باحثًا، وخاض معارك ضارية عما رآها صوابًا، وترك إنتاجًا علميًّا جديرًا بالدرس والمناقشة، وهو يقع عندي في دائرة المجتهدين، ومهمة المجتهد ألا يقول للناس ما تعرف؛ وإلا ما فائدة المعرفة؟ وغاية المجتهد الحقيقية وإن أوردته المهالك لا جمع الأنصار. حاول الدكتور سيد القمني أن يبحث في جذور المشاكل التي تعاني منها الثقافة العربية الإسلامية الآن فعاد للتاريخ، وأعاد طرح الأسئلة من جديد: هل نحن كبشر نستطيع أن نواصل ونأخذ بأسباب التطور؟ وما السبيل؟ هل الدين طقس أم عمل فاعل في التاريخ؟ هل النهوض في حاجة إلى المثاليين أم يمكن تحقيقه ببشر يخطئ ويصيب؟ هل الإسلام خندق أم عالم رحب يسع الناس جميعا؟ هل التاريخ عار على أهله أم مطهر أم فردوس مفقود؟ وهل التراث جامد أم متطور؟ أيبدأ المؤرخ مما كان أم مما هو كائن؟

وأخيرًا لا أجد ما يسعفني من ختام إلا ما نقله أستاذنا الدكتور أحمد شلبي عن إدوارد كار في موسوعته عن التاريخ الإسلامي عن مهمة المؤرخ: «إن المؤرخ لا يتبع الماضي بل الحاضر، وإن مهمة المؤرخ ليست أن يعشق الماضي أو يتحرر منه، بل أن يُلِمَّ به ويفهمه باعتباره مفتاحًا لفهم الحاضر» ⭘

القمني والنبوة والدولة



د.أحمد يوسف

لم يكن القمني (1947– 2022) أول من نادي بدراسة التاريخ العربي على أساس اجتماعي، ولا أول من قرأ أوليات هذا التاريخ من منظور الشك أو الانتقاد أو التأويل. فقد سبقه طيب تيزيني (1934– 2019)، وحسين مروة (1910– 1987)، ومحمد أنيس (1921– 1986)، ومحمود إسماعيل (1940–)، ونصرأبوزيد (1943– 2010).. وكثيرون غيرهم. والتاريخ العربي المعني بالدراسة تاريخ طويل متعدد ومتراكب، منه ما هو مجهول ومنه ما هو ظني، وهو فوق ذلك ليس نتاج التفاعلات الاجتماعية والتاريخية في جزيرة العرب وحدها. فلم يكن العرب يعيشون في عزلة عن العالم المحيط بهم سواء في بلاد الفرس أو الرومان، وهما القوتان العظميان في وقتهما. وقد خضع هذا التاريخ للدراسة والتمحيص والتأويل على نحو ما صنع طه حسين في «الشعر الجاهلي» وفي «الفتنة الكبرى»، وما صنع أحمد أمين في موسوعته الكبرى عن الحضارة العربية وتاريخها في «فجر الإسلام وظهره وضحاه»، وما قدمه أمين الخولي في «مناهج التجديد»، ثم موسوعة محمود إسماعيل بأجزائها العشرة باسم «سوسيولوجيا الفكر الإسلامي». وما قدمه لفيف من الأساتذة أمثال حسن محمود وعبد العزيز الأهواني ومحمود عودة ومحمد الجوهري وعبد المنعم تليمة وحسن حنفي من مصر، ووداد القاضي من لبنان ومحمد عابد الجابري من المغرب والحبيب الجنحاني من تونس وعبد الأمير ديكسن من العراق.

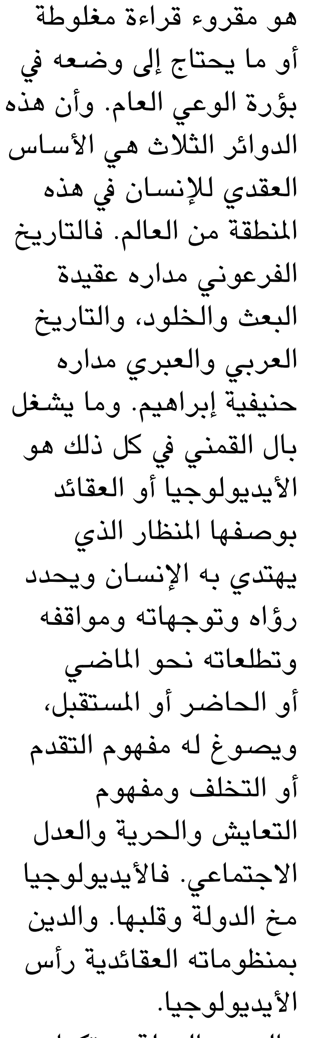
وكل هؤلاء أسبق من سيد القمني الذي اجتهد في أن يقرأ تاريخ العرب قبل الإسلام قراءة اجتماعية على أساس من المادية التاريخية التي لم يفصح عنها وهو من رموز اليسار الماركسي، ولم يظهر أثرها مع أنها الأساس الفلسفي الذي وجه رؤيته وحدد طريقة المعالجة.

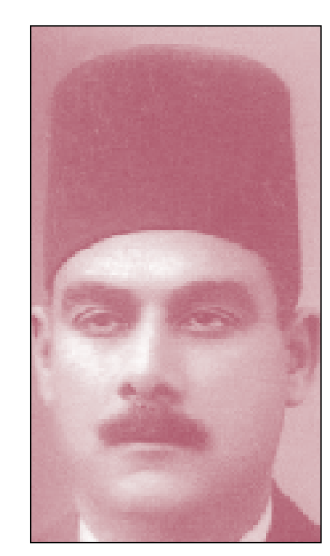
–2–

ويعنينا في هذا السياق أن نقول إن كتابات القمني (16) مؤلفًا ذات توجه واحد هو النبش في الحفريات الأولى، سواء في التاريخ العربي أو التاريخ الفرعوني أو التاريخ العبري، ليقينه أن في هذه الحفريات ما هو مسكوت عنه أو ما

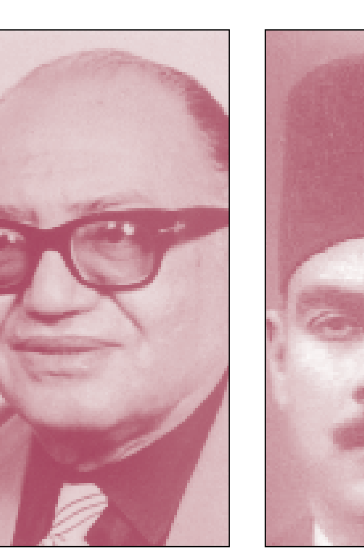
هو مقروء قراءة مغلوطة أو ما يحتاج إلى وضعه في بؤرة الوعي العام. وأن هذه الدوائر الثلاث هي الأساس العقدي للإنسان في هذه المنطقة من العالم. فالتاريخ الفرعوني مداره عقيدة البعث والخلود، والتاريخ العربي والعبري مداره حنيفية إبراهيم. وما يشغل بال القمني في كل ذلك هو الأيديولوجيا أو العقائد بوصفها المنظار الذي يهتدي به الإنسان ويحدد رؤاه وتوجهاته ومواقفه وتطلعاته نحو الماضي أو الحاضر أو المستقبل، ويصوغ له مفهوم التقدم أو التخلف ومفهوم التعايش والحرية والعدل الاجتماعي. فالأيديولوجيا مخ الدولة وقلبها. والدين بمنظوماته العقائدية رأس الأيديولوجيا.

والدين والدولة مرتكزان أساسيان في الفكر المصري والعربي والعبري القديم والمعاصر. وهما وجهان لعملة واحدة وكلاهما ينبيء عن الآخر. لذلك يرى القمني أن الدين هو الأساس في قيام الدولة العربية التي كان عمادها الإسلام، وأن هذا الدين لم يكن طفرة في حياة العرب، وأن التطور الروحي من تعدد العبادات إلى التوحيد كما مثلته الحنفية مهد لقبول الإسلام الذي كان





أحمد أمين



شكري عياد

طه حسين

الصورة المثالية للتوحيد، وأن العرب كانوا على دراية قوية بالأنبياء المرسلين عند اليهود والمسيحيين الذين يعيشون معهم في جزيرتهم او خارجها. بل إن فريقًا من العرب كانوا يهودًا، وفريقًا آخر كانوا مسيحيين.

وبناء على هذه المقدمات أقام القمني كتابه «الحزب الهاشمي وتأسيس الدولة الإسلامية» وبناه على محورين مستمدين من الترابط بين تطور فكرة الدين والتطور الاجتماعي.

ففي المحور الأول تناول الحلم الهاشمي ومركزية مكة وتبلور الأيديولوجية الحنفية، تحت عناوين:

تأسيس (1)

تأسيس (2)

مكة: حلم السيادة

قصي بن كلاب

الصراع على السلطة بعد قصي

بنو هاشم من التكتيك إلى الأيديولوجيا

وفي المحور الثاني تناول النبوة وعصبية بني هاشم والدولة:

جذور الأيديولوجيا الحنفية

ظهور النبي المنتظر

العصبية والسياسة. الدولة

–3–

والكتاب على هذا النحو يؤسس ما هو اجتماعي وسياسي (الدولة) على ما هو ذاتي وديني (الحلم والدين). فالكاتب يرى أن نبوة محمد ونشأة الدولة

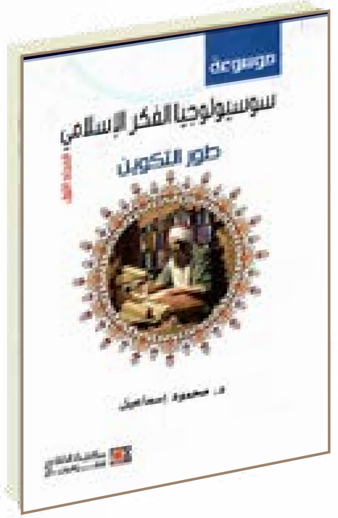
كانت ترجمة لنبوءة عبد المطلب جد النبي التي أفصح عنها قوله «**إذا أراد الله إنشاء دولة خلق لها أمثال هؤلاء**»، وهو القول المركزي الذي شيد عليه القمني كتابه وفسر به النبوة، كما فسر نهوض الدولة بوصفها حلمًا شخصيًّا حققته النبوة وحققه حفيد عبد المطلب، النبي المنتظر الذي بشر به أحبار اليهود وكهان المسيحية.

والقمني –على هذا النحو– لا يفسر التاريخ تفسيرًا اجتماعيًّا بمعنى رد كل أشكال الوعي إلى جذورها الاجتماعية وتحديد خصوصية كل حالة وعلاقتها بما يماثلها في ضوء القانون الأعم للتطور الاجتماعي، ويناقض نفسه حين يعلن في مقدمة كتابه قوله: «**إن كتابنا هذا كتاب في التاريخ الاجتماعي والاقتصادي وليس كتابًا في الدين**» ثم ينقض دعواه هذه التي يدافع بها عن نفسه ضد خصومه الذين اتهموه اتهامات علمية وعقائدية. فكتابه ليس مبنيًّا على قواعد منهجية واضحة مستمدة من قواعد المنهج المادي، ولا من قواعد المنهج النقدي القائم على تحديد الوقائع والتيقن من مصادرها، ثم تصنيفها وتحليلها في ضوء سياقاتها التي أنتجتها، وفي ضوء مقولات التحليل النقدي التاريخي. فقد اعتمد القمني على مقولات مرسلة عن القبيلة والمركزية والوثنية والتجارة والتخالف بين الشمال والجنوب، ولم يتيقن من صحة هذه المقولات في مصادرها، فضلًا عن صحة هذه المصادر ذاتها مثل سيرة ابن هشام وتاريخ الطبري والكامل لابن الأثير. فقد خضعت هذه المصادر للنقد العلمي والتثبت مما ورد فيها، ولم يفكر في أن يهتدي بما آل إليه هذا النقد.

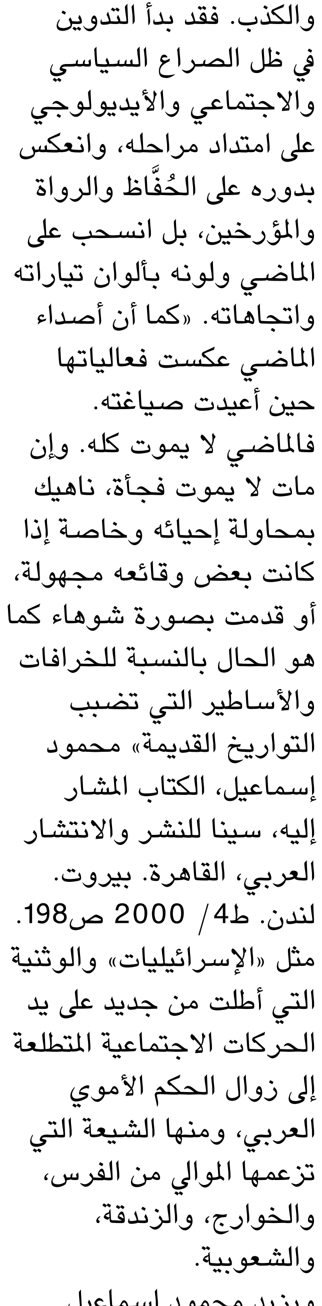
–4–

وقد تناول محمود إسماعيل المدونات التاريخية التي تصور طور التكوين، وهو طور ما قبل التدوين، تناولًا نقديًّا واسعًا. وأكد أن تنظير الفكر يظل يضرب في فراغ مالم يتزود الباحث –إلى جانب سلامة المنهج– بالإلمام الكامل والدقيق بجزئيات الواقع السوسيو ثقافي. لذلك كان تدوين الثقافة العربية –في طور التكوين– في القرن الثاني الهجري، مواكبًا للتحولات الاجتماعية والاقتصادية التي غمرت المجتمع العربي، الذي بدأ انسلاخه من طور البداوة إلى طور التحضر والتمدن من جانب، ومتأثرًا بالصراع الذي دار بين القوى الفاعلة في كل مرحلة من جانب آخر.

وقد واجه دارسو التراث العربي بمعناه الكلي الشامل (كل أشكال الوعي والوجود الاجتماعي) مشكلتين خطيرتين، **أولاهما**: ضخامته من حيث العدد المذهل لمصنفيه ومصنفاته وضخامة هذه المصنفات. **وثانيتهما** ما يتصل بالصدق

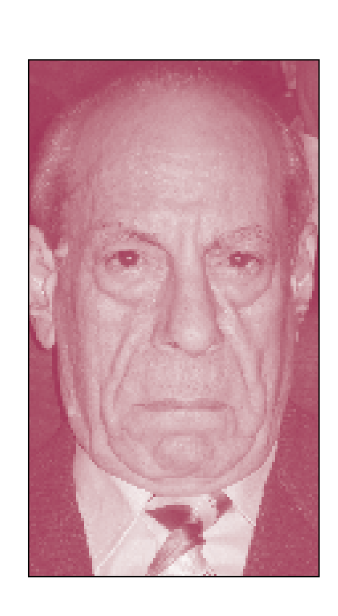






والكذب. فقد بدأ التدوين في ظل الصراع السياسي والاجتماعي والأيديولوجي على امتداد مراحله، وانعكس بدوره على الحُفَّاظ والرواة والمؤرخين، بل انسحب على الماضي ولونه بألوان تياراته واتجاهاته. «كما أن أصداء الماضي عكست فعالياتها حين أعيدت صياغته. فالماضي لا يموت كله. وإن مات لا يموت فجأة، ناهيك بمحاولة إحيائه وخاصة إذا كانت بعض وقائعه مجهولة، أو قدمت بصورة شوهاء كما هو الحال بالنسبة للخرافات والأساطير التي تضبب التواريخ القديمة» محمود إسماعيل، الكتاب المشار إليه، سينا للنشر والانتشار العربي، القاهرة. بيروت. لندن. ط4/ 2000 ص198. مثل «الإسرائيليات» والوثنية التي أطلت من جديد على يد الحركات الاجتماعية المتطلعة إلى زوال الحكم الأموي العربي، ومنها الشيعة التي تزعمها الموالي من الفرس، والخوارج، والزندقة، والشعوبية.

ويزيد محمود إسماعيل هذه المسألة وضوحًا بقوله: «الخطير في الأمر أن هذا التراث الإسلامي قُدِّم تقديمًا مخلًا في العصور القديمة من قبل الأحبار والقساوسة وسدنة بيوت النار، حيث اختلط بالأساطير والخوارق والكرامات. فحفظة هذا



عبد المنعم تليمة



قاسم عبده قاسم



محمود إسماعيل

التراث الذين عاشوا في ظل الحكومات الإسلامية كانوا يعيشون أزمتين: الأولى: تحجر معتقداتهم الدينية وتقوقعها بعد صراع طويل مع الفلسفات والأفكار الوثنية لم يحسم لصالحهم. والثانية: أزمة «سياسية سيكولوجية» من جرَّاء انهيار الإمبراطوريتين الفارسية والرومانية ودخولهما في حوزة الإسلام. لذلك تأثرت الأخبار التي رووها عن تراثهم بمثالب هاتين الأزمتين. وحيث افتقر الإخباريون والمؤرخون الأوائل إلى الدراية بهذه المعارف، فقد نقلوها وأثبتوها في مصنفاتهم دون تمحيص» ص199.

فنقد هذه المصادر -كما نرى- عمل منهجي أولي لم ينهض به القمني الذي اكتفى بالنقل دون تمحيص، وبنى على هذا المنقول تصوراته للتحولات الاجتماعية والثقافية التي سبقت الإسلام ليؤكد أن النبوة والرسالة والدولة كانت نتاج تحولات مادية. وكان بمقدور القمني أن يفيد من علم سابقيه وهم أعلام رادوا هذا الطريق قبله. والجدير بالذكر أن سفر محمود إسماعيل هذا صدرت طبعته الأولى 1978.

ومن ذلك أنه لم يرجع إلى طه حسين مثلًا في «الفتنة الكبرى» الصادرة 1947، وهي أسفار كتبها في نقد

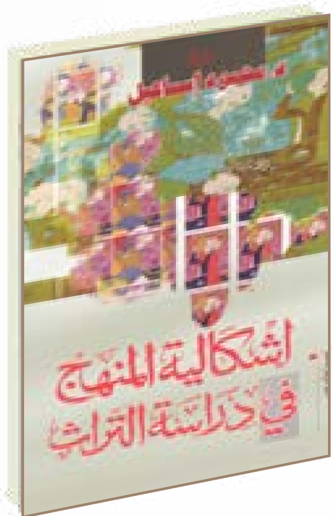
طور التكوين للحضارة العربية. ولم يرجع إلى التاريخ الاجتماعي على نحو ما قدم قاسم عبده قاسم مثلًا في «دراسات في تاريخ مصر الاجتماعي» الصادر 1983، إذا كان صادقًا في وصف كتابه بأنه في التاريخ الاجتماعي والاقتصادي، ولم يرجعٍ إلى محمود إسماعيل مثلًا في «فكرة التاريخ بين الإسلام والماركسية» الصادر 1988، فضلًا عن موسوعته الكبرى «سوسيولوجيا الفكر الإسلامي» وخاصة الجزء الأول منها الذي يتناول «طور التكوين»، وهو الطور الذي أراد القمني أن ينطلق منه كما انطلق منه محمود إسماعيل. ومع أن القمني طبع كتابه هذا عدة مرات، فإنه لم يتدارك ما به من عوار منهجي بالاطلاع على «إشكالية المنهج في دراسة التراث» لمحمود إسماعيل الصادر 2004. مثلًا.

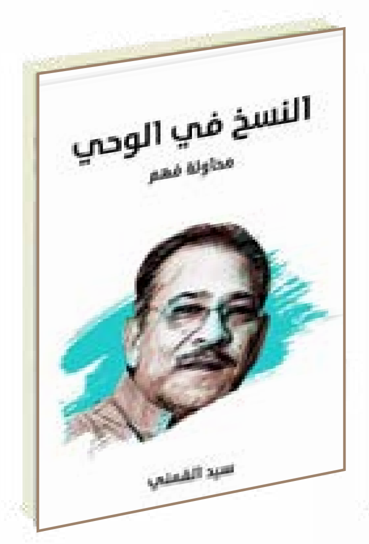
ومن ثم فإن العوار الأكبر في هذا الكتاب هو منهجه الذي افتقر إلى ما يعرف بنقد المصادر الذي هو من أدبيات العلم الاجتماعي والطبيعي. فقد ادَّعى صاحبه أن قراءته فترة التكوين هي قراءة اجتماعية، وأن مادته هي الوقائع المادية موصولة بأشكال الوعي، ولكنه نكص على عقبيه فاكتفى بقراءة ذاتية تخصه هو، ولم يمد عينيه إلى القراءات التي سبقته وتلك التي عاصرته، ولم يفقه قواعد المادية التاريخية، ولا قواعد القراءة الاجتماعية المثالية التي ترى الفكر انعكاسًا آليًّا للاجتماع، وتحصر ظواهر الفكر والاجتماع في أطر معزولة عن بعضها البعض. ولم يدقق في صحة مصادره التي أمدته بالمقولات التي دارت عليها دراسته.

–5–

ومن أدبيات المنهج العلمي تحديد المفاهيم، ونعني بها الألفاظ الواردة، وورود المصطلحات في البحث أو التي اتفق عليها الدارسون في هذا المجال أو ذاك. فالقمني مثل طه حسين، ومحمود إسماعيل، تطرقوا إلى درس التراث العربي في اشتجاره بثقافات الأمم والحضارات التي عاصرته. وفرض عليهم هذا الدرس أن يعينوا مفهومًا ثقافيًّا وتاريخيًّا للعرب: من هم؟ ومتى كان وجودهم؟ ومتى كان هؤلاء الكتاب معنيين بفترة التكوين، فعليهم أن يقولوا مَن العرب في هذه الفترة، لأن هذا التعيين يتوقف عليه تعيين ما حققوه من وجود اجتماعي، وما ترتب على هذا الوجود من تراث كلي.

والقمني في ضوء هدفه المعلن معني بالعرب القرشيين الذين بزغ دورهم مركزيًّا في مكة حول الكعبة، التي كانت كما يقول «كعبات»، وفي مواجهة حملة أبرهة الحبشي التي انطلقت من





اليمن، وفي تأسيس تجارة مركزية كانت تستقبل القوافل من الشام ومن اليمن.
فمكة كانت قلب إقليم الحجاز ومقصد نجد وتهامة في الشمال، وهدفًا لليمنيين في الجنوب الذين طمحوا إلى الاستيلاء عليها وجعلها إقليمًا من أقاليم الإمبراطورية الفارسية التي سيطرت على اليمن حينًا، كما سيطر عليه الأحباش حينًا آخر، وهم الموالون للرومان المسيحيين، وبذلك يكون العرب الذين يعنيهم القمني هم عرب الشمال الذين تتزعمهم مكة، وتكون قريش هي القبيلة المركزية التي يلتف حولها مجتمع القبائل الأخرى، وتكون وحدة القبائل مدخلًا لوحدة العرب التي تؤهل لقيام دولتهم على أساس من التوحيد الديني، الذي يمثل التطور الذي انتهى إليه التعدد الوثني، وعماد هذا التوحيد هو الحنيفية الإبراهيمية. فإلى أي مدى كان هذا التصور وافيًا بالقصد؟
فالعرب القرشيون ليسوا كل العرب، فهم جزء كبير من كل أكبر. وهذا الكل الأكبر –وهم عرب الشمال– لا يصح أن نطلق عليه وحده، لفظ العرب. وبداية الدور القرشي تعني أن الوجود التاريخي للعرب أسبق منه، وأن هذه البداية تمثل فصلًا

من أدبيات المنهج العلمي تحديد المفاهيم، ونعني بها الألفاظ الواردة، ورود المصطلحات في البحث أو التي اتفق عليها الدارسون في هذا المجال أو ذاك. فالقمني مثل طه حسين، ومحمود إسماعيل، تطرقوا إلى درس التراث العربي في اشتجاره بثقافات الأمم والحضارات التي عاصرته. وفرض عليهم هذا الدرس أن يعينوا مفهومًا ثقافيًا وتاريخيًا للعرب: من هم؟ ومتى كان وجودهم؟

تاريخيًا واجتماعيًا لا مبرر له بين مراحل التاريخ الواحد، فالقمني يرى أن العرب في هذا الطور كانوا مؤهلين للتوحد، فكيف يكون هذا الطور منبت الصلات عما سبقه من أطوار كانت بفعل التطور الكمي والكيفي قاعدة لهذا التطور الأخير؟
ويؤكد الثقاة من العلماء استحالة رسم حدود فاصلة بين القبائل اليمنية (القحطانية والحميرية) وتلك الشمالية (العدنانية والمعدية) قبل وبعد الهجرات الجنوبية إلى الشمال في منتصف القرن الخامس الميلادي، بعد حادثين مهمين هما انهيار سد مأرب والغزو الحبشي لليمن. أضف إلى هذا «أن كل الدلائل كانت تشير إلى أن شبه جزيرة العرب كانت موحدة في مملكة واحدة أثناء القرون الأربعة التي سبقت الإسلام، ويغلب الظن أن العربية الفصحى استُكملت أثناء القرون الأولى بعد الميلاد بإضافة عناصر من العربية الجنوبية عادلت المؤثرات الآرامية الآتية من الشمال» انظر، شكري عياد، ديوان العرب من وحدة القبيلة إلى وحدة الأمة، بحث منشور في كتاب «الأدب

العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع» من ص15– 30 مركز دراسات الوحدة العربية، ط1/ 1978.

وقد أدت هذه التطورات إلى نتائجها المحتومة، وهي ازدهار الدور المكي وازدهار الشمال عمومًا وبداية عصر جديد سمته القبلية المركزية، بديلًا عن مملكتي كندة في الشمال وحمير في الجنوب اللتين كانتا تمثلان الحكم المركزي الذي انهار منذ أواسط القرن الخامس الميلادي إلى نهاية القرن السادس، وسقوط الجزيرة العربية في الفوضى التي لم ينج منها إلا مكة التي حافظت على طريق تجاري فرعي بين سوريا واليمن المعروف برحلتي الشتاء والصيف. ويمكن القول إن عوامل ثلاثة شكلت تاريخ العرب طوال القرنين السابقين للإسلام، هي: انهيار الحكومات المركزية. الهجرة الجماعية للشمال واستقرار القبائل اليمنية في وادي القرى شمال الحجاز. تدهور الحياة الاقتصادية.

–6–

ومن ثم فإن التصور الذي ارتكن إليه القمني للعرب تصور منقوص تاريخيًّا واجتماعيًّا ولا يؤدي إلى ما حدث من تطور كمي وكيفي، كان الأساس الذي استقبل به العرب النبوة وهي من قريش. فالعرب أسبق تاريخيًّا من الهاشميين ومن الحزب الهاشمي الذي أراده القمني قاعدة اجتماعية وثقافية يفسر بها النبوة والدولة بعد ذلك.

لقد أراد القمني أن تكون النبوة حلمًا فرديًّا لرجل هو عبد المطلب، وتخطيطًا استراتيجيًّا لأسلاف هاشميين تعاقبوا –واحدًا تلو الآخر– مستأثرين به دون غيرهم من أبناء عمومتهم الأمويين، ودون كل العرب في الجنوب والشمال. واعتمد القمني على ما يحدث من تشاحن بين أبناء العرق الواحد بسبب التنافس المشروع على الأدوار والزعامة والمكاسب، حين حكم أحد الرهبان بأن يختار أحد الأمويين من بني عبد الدار منفًى اختياريًّا له قبل النبوة فاختار الشام واستقر به. وراح القمني يفسر استئثار الأمويين بالحكم بعد مقتل عليٍ بأن سلفهم الذي استقر بالشام مهد لهم وهيأ القلوب والعقول لاستقبالهم، وكأن هذا السلف كان يقرأ الغيب في المستقبل المجهول، وأين القمني من كل التطورات الاجتماعية والاقتصادية التي جرت بعد زوال حكم الراشدين، وهي المفسر المادي لكل ما جرى من أحداث؟ والعجيب أن القمني الذي يتبنى التفسير المادي للتاريخ يتبنى مرويات لا وجود لها في التاريخ، لأنها مرويات أسطورية وغيبية، مثل الرواية السابقة عن رحيل سلف أموي إلى الشام قبل القرن الثاني بقرنين من الزمن ليؤسس لحكم الأمويين ودولتهم نكاية في الهاشميين، الذي استأثروا بالنبوة والحكم والسقاية والوفادة والكعبة.

لقد أعلن القمني أن النبوة في بني هاشم، وأن دولتهم أمر خططوا له قبل النبوة وقبل الدولة بزمن سحيق. ومن ثم فإن النبوة وهي اصطفاء وتكليف وعصمة وحي من الله، أراد لنا القمني أن يصحح أفهامنا، وأن نقبل بأنها تطور مادي تاريخي بما أن «محمدًا» حقق نبوءة جده ولم يصدع بأمر السماء. وكان عليه –في هذه المسألة– أن يقوم بأمرين كما علمه التفكير المادي: الأول أن يقدم أدلة نفي النبوة بما أنها وحي، وأن يقدم أدلة مادية مقنعة وقاطعة وحاسمة على أن النبوة عمل تاريخي بشري. وفي الحقيقة لم يفعل القمني هذا ولا ذاك. فلا هو كشف عن مكنون نفسه بشأن اعتقاد النبوة،

ولا قدم أدلة تاريخية اجتماعية تؤيد ما سعى إليه. ولكنه اطمأن إلى الوسط البارد المتردد. فطه حسين مثلًا حين كتب بحثه الشهير «في الشعر الجاهلي» انطلق من نصوص بين أيدينا جاءت إلينا عبر التواتر التاريخي فهي مثبتة تمثل الشعر الجاهلي. وقال لنا إنها لا تمثل العرب قبل الإسلام، ولا تمثل الحياة الجاهلية في شيء، ولكنه لم يكتف بما ادعى وراح يقدم الأدلة والبراهين التي تؤيد دعواه، وتنفي ما استقر في وعينا من قبل عن الشعر الجاهلي وعن العرب في الجاهلية. فقدم أدلة نصيَّة، وأدلة لغوية، وأدلة تاريخية. فهل فعل القمني مثلما فعل طه حسين؟

لم يكن عند القمني حسٌّ تاريخيٌّ يدفعه للشك في كل النصوص التي اعتمد عليها مثلما كان عند طه حسين حس تاريخي نافذ. لقد قرأ طه حسين تاريخ العرب، وشعر العرب، وأدرك أن لكل عصر لغته من حيث المفردات والتراكيب والأساليب والمجازات ورؤية العالم، ورأى أن ما يقرأه من الشعر الجاهلي أبعد عن لغة هذا العصر.

ولكن القمني عندما استند إلى نصوص بعينها، لم يدرك أن لغة هذه النصوص ليست من الجاهلية في شيء، وليست ذات نسب قريب أو بعيد من عبد المطلب الهاشمي. فقول مثل «**إذا أراد الله إنشاء دولة خلق لها أمثال هؤلاء**» المنسوب لعبد المطلب، خالٍ من الحسِّ اللغوي الجاهليِّ. فكلمة «الدولة» كلمة غريبة عن هذا الزمن الذي لم يعرف الدولة كما نعرفها، وكما يريد القمني أن يقول، وكما ترجم حفيد عبد المطلب حلم جده. ومع أن كلمة إنشاء مصدر معروف للفعل أنشأ، فإن استعماله في هذا السياق غريب أيضًا عن زمنه كغربة دلالة الدولة. والصياغة الشرطية صياغة غير مألوفة ونسبتها إلى اللّه أمر فيه شك أيضًا. ولذلك كنا نعتقد أن القمني الذي أراد أن يكتشف الغريب والعجيب، لن يفوته الالتفات إلى غرابة هذا النص وإلى دلالاته وإلى مصدره ونسبته إلى صاحبه.

وإذا كان القمني قد افتقر إلى الحس اللغوي التاريخي، فإنه افتقر أيضًا إلى الإحساس بالصدق التاريخي. فقد ذكر القمني أن محمدًا القرشي تزوج خديجة تحقيقًا لتكتيك قيام الدولة، وهو تدعيم صلات النسب، وتعضيد نفوذ المال، مع أنه لم يكن ذا مال وفير يكافئ ما كان عند خديجة من مال. وهذا ما دعا ولي أمر خديجة إلى رفض هذا الزواج مع أن خديجة ثيِّب. وحضر حفل خطبتها مخمورًا فغاب عن الوعي، ولما ثاب إلى وعيه، أنكر أمر عقد الزواج. والحقيقة أن ولي أمر خديجة –وهو أبوها– كان قد مات ومحمد عمره أربعة عشر عامًا، وأكد الواقدي والطبري والسهلي أن عمها عمرو بن أسد هو الذي حضر عقد قرانها وباركه. وجرى القمني وراء التأويل المغلوط لزواج محمد من خديجة وهو تعضيد الأواصر والتحالفات. فلما تزوج خديجة انصرف عن السعي وراء الرزق إلى التفكير في تحقيق طموحات بني هاشم في النبوة وقيام الدولة. وهو تأويل مطروح بالفعل ولكن متى كان البحث العلمي تسليمًا بما هو مطروح؟ ○

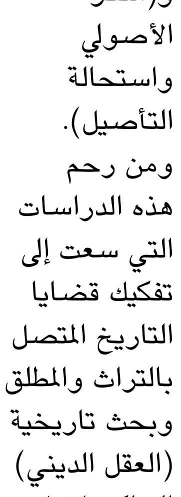
الإعلام وقتل الفكر اليساري: السيد القمني نموذجًا

د.أبو اليزيد الشرقاوي

قدم التيار الماركسي دراسات جيدة حول إعادة قراءة تاريخ الثقافة العربية والإسلامية، فجاءت مغايرة للمنطق التراثي الذي اعتبر التاريخ انعكاس مسيرة غيبية لاهوتية، تحركها إرادة اللّه، ومن رحم هذا التصور خرجت كل الكتابات التراثية. باستثناء قلة على رأسهم ابن خلدون الذي يفهم مسيرة التاريخ نتاجًا مشتركًا لمشيئة غيبية لاهوتية وجهد بشري يحاول إثبات إرادته بحيث لا تتعارض الإرادتان.
تبدأ خلخلة الفهم التراثي هذا منذ بداية عصر النهضة الحديث بسبب اطلاع البعض على مناهج الأوربيين في دراسة التاريخ، ويمكن البحث عن إرهاصات هذا التحول في كتابات جمال الدين الأفغاني، وكتابات تلميذه الكواكبي ومحمد عبده، وبقليل من المبالغة يمكن الحديث عن «مشاريع» لم تكتمل لتحرير قراءة التاريخ قراءة «علمانية» متجردة من الوقوع في أسر الرؤية الغيبية اللاهوتية، وستجد ذلك في «طبائع الاستبداد» واضحًا، وفي كتابات عديدة للإمام محمد عبده، على رأسها موقفه من كتب السيرة النبوية، وتحفظاته عليها.

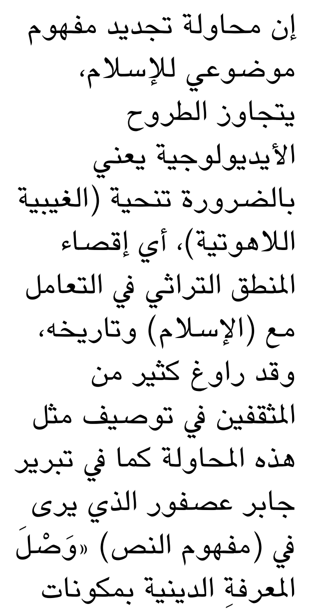
بمرور الوقت سيتغلغل التيار الماركسي مع الحرب العالمية الأولى وما تلاها، ويبدو أن الجو الثقافي في العالم العربي (ومصر تحديدًا) كان يدفع إلى ذلك دفعًا، وفي سيرة نعمان عاشور الذاتية (حياتي في المسرح) تفاصيل مدهشة عن التشجيع المبالغ فيه للفكر اليساري من جيوش الحلفاء وبريطانيا وأمريكا ومصر، وكيف ساهم ذلك في خلق جيل مؤمن بالفكر اليساري، وفي نفس السيرة توضيح للكيفية التي انقلبت فيها الدولة ضد الفكر اليساري، ومحاربته بضراوة.
في هذا السياق المشبع بالفكر اليساري ستظهر آثار ثقافية جيدة، في مقدمتها الكتاب الذي ترك أثره واضحًا على أصحاب الفكر اليساري حتى اليوم وهو كتاب (الشخصية المحمدية حل اللغز المقدس)، وفيه دراسة عقلانية لا يمكن لأي منصف إلا الاعتراف بها حتى لو اختلف مع المؤلف. فما قدمه الرصافي من محاولة إعادة بناء لسيرة «الشخصية المحمدية» جديد كل الجدة على الثقافة العربية.
ستظهر أسماء كثيرة تحاول قراءة تاريخ

الأدب العربي بكل ما فيه من علوم في ضوء المنهج الماركسي، مع ملاحظة أن القدامى استخدموا لفظ «أدب» استخدامًا يعادل مدلول «ثقافة» في عصرنا، فكل المكتوب باللغة العربية هو «أدب»، ومن ثم ستجد الكتابات الأولى تحمل عنوان «آداب اللغة العربية» بجمع آداب، وتحتها ستجد كل فروع المعرفة مثل النحو والصرف والعروض والمواريث وعلوم الشريعة من تفسير وحديث وفقه، وكذلك الجغرافيا والحساب والكيمياء.. إلخ، وباختصار: كل المكتوب باللغة العربية هو «آداب اللغة العربية»، ولذلك ستتعرض «آداب اللغة العربية» بهذا المفهوم التراثي الموسع إلى إعادة بناء مسيرتها في ضوء الحتمية التاريخية والديالكتيك والتفسير الماركسي للتاريخ، وستقابلك أسماء قدمت أعمالًا جادَّة وانتهت إلى نتائج لها وزنها حتى لو اختلفت معها فلن تنكر الجهد العقلي المبذول وسعة الاطلاع والمنهجية ووضوح الهدف، ومن هذه الأسماء حسين مروة في كتبه (النزعات المادية في الفلسفة الإسلامية) و(دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي) و(تراثنا كيف نعرفه)، وفيها يبحث عن كيفية بناء هذا التراث في ضوء المنهج الماركسي. والاسم الثاني الذي أشير إليه هو محمد أركون بدراساته العديدة، ونظرة سريعة إلى بعض العناوين ستوحي بالمقصد الذي من أجله كُتِبَتْ: (تاريخية الفكر الإسلامي) و(الفكر الإسلامي قراءة علمية) و(العلمانية والدين) و(الفكر الأصولي واستحالة التأصيل). ومن رحم هذه الدراسات التي سعت إلى تفكيك قضايا التاريخ المتصل بالتراث والمطلق وبحث تاريخية (العقل الديني) الحاكم لمقولات هذا التراث الذي نتوارثه ونعيد من خلاله إنتاج نفس المقولات القديمة دون إعادة نظر تهدف إلى تأويل جاد يترتب عليه تجديد «الفكر» بما يسمح بإقامة (عقل ديني حديث).. من رحم هذه الكتابات خرج نصر حامد أبو زيد في كتابه الذائع «مفهوم النص»، وفي الصفحة الثانية من هذا الكتاب إشارة إلى أحد هدفين من وراء الكتاب وهو «يتمثل في محاولة تجديد مفهوم (موضوعي) للإسلام، مفهوم يتجاوز الطروح الأيديولوجية من القوى الاجتماعية والسياسية المختلفة في الواقع العربي الإسلامي».



***

إن محاولة تجديد مفهوم موضوعي للإسلام، يتجاوز الطروح الأيديولوجية يعني بالضرورة تنحية (الغيبية اللاهوتية)، أي إقصاء المنطق التراثي في التعامل مع (الإسلام) وتاريخه، وقد راوغ كثير من المثقفين في توصيف مثل هذه المحاولة كما في تبرير جابر عصفور الذي يرى في (مفهوم النص) «وَصْلَ المعرفةِ الدينية بمكونات

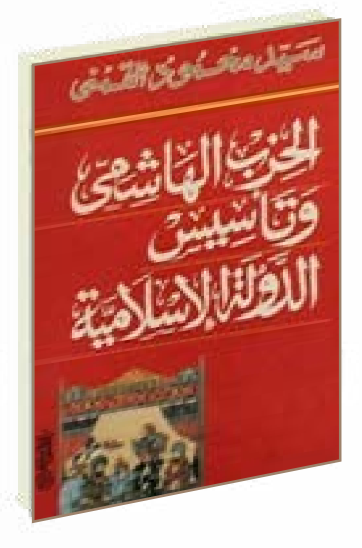


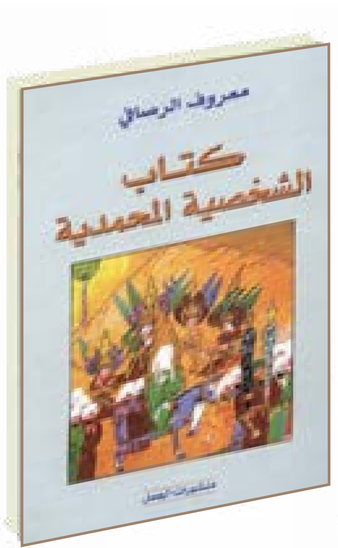


الوعي الاجتماعي، ويجعل من الاجتماعي إطارًا مرجعيًّا لنوع من العقلانية التي تؤسس شروط إنتاج المعرفة وأدواتها». وهنا في كلام جابر عصفور محاولة مكشوفة لتمرير المنهج الماركسي دون التصريح بذلك.

أحدث (مفهوم النص) حالة من (الهياج الثقافي) المفتعل، يعرفها كل من تابع هذه الضجة المبالغ فيها عن قصد، مما جعل الأجواء مهيأة لتمرير الكثير من الفكر الماركسي، واستفاد د.السيد القمني من هذه الحالة الغائمة التي أحدثها المنهج الماركسي في الوعي الثقافي المعاصر، وقدم كتاباته التي تسير في نفس النسق الفكري.

خرج أهم كتبه -في رأيي- وهو (الحزب الهاشمي وتأسيس الدولة الإسلامية) وأحدث ضجة متوقعة، أقلها مؤيد وأغلبها معارض وناقم، وأحسن الدكتور القمني إذ أعاد طبع الكتاب مصدِّرًا إياه ببعض المقالات الرافضة له وبعض المؤيدين، فلا يعود القارئ مضطرًّا للرجوع إلى مصادر لم تعد متوفرة بسهولة، كما أن عدم إثبات هذه الكتابات (مع أو ضد الكتاب) يفقد الكتاب شيئًا مهمًّا من جو الإثارة التي صاحبته لعدة أسباب، أهمها أن فكرة الكتاب مسبوقة، والمنهج مسبوق، ويمكن تلمسها في كتاب خليل عبد الكريم (قريش من القبيلة إلى الدولة المركزية)، ولعل هذا يفسر إسراف خليل عبد الكريم في امتداح الكتاب وصاحبه في المقال المرفق بالكتاب. ثانيًا أن سيد القمني في هذا الكتاب لم يكن فجًّا بما فيه الكفاية، فالكتاب محاولة فهم ماركسية لظهور دولة دينية تلبي احتياجات الحزب الهاشمي المادية والمعنوية، وكيف تم التخطيط لهذا الحلم حتى أصبح حقيقة واقعية، بعيدًا عن مفاهيم غيبية مثل (الوحي) و(الغيب) و(الرسالة) وهي فكرة صادمة للمؤمن النقي الذي يستطيع تخيل إرادة الله سبحانه وكيف تسيِّر الأشياء، وعلى سبيل المثال إذا نظرنا في أهم حادث في تاريخ الإسلام وهو غزوة بدر التي يمكن النظر إليها من زاويتين، فمن وجهة النظر الماركسية هي حرب اقتصادية في المقام الأول، إذ تم تجريد فئة من أملاكها ووجدت هذه الفئة فرصة سانحة للاستيلاء على أملاك من ظلمهم ماديًّا، فقاموا بالاعتداء والترتيب ووضع الخطط للغزو والدفاع بدافع اقتصادي ونجحوا في ذلك. ومن وجهة نظر المؤمن النقي الذي يقرأ في القرآن «وَلَقَدْ نَصَرَكُمُ اللَّهُ بِبَدْرٍ وَأَنْتُمْ أَذِلَّةٌ فَاتَّقُوا اللَّهَ





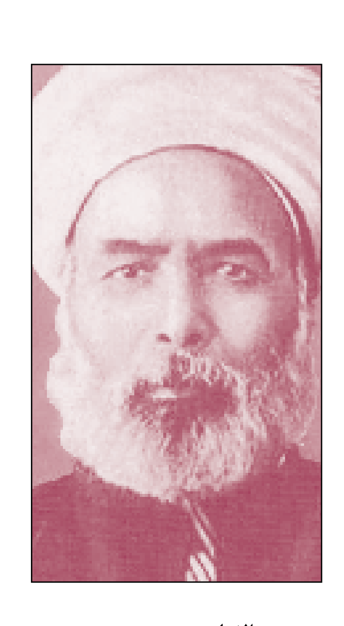


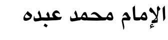
لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ، إِذْ تَقُولُ لِلْمُؤْمِنِينَ أَلَنْ يَكْفِيَكُمْ أَنْ يُمِدَّكُمْ رَبُّكُمْ بِثَلاثَةِ آلافٍ مِنْ الْمَلائِكَةِ مُنْزَلِينَ، بَلَى إِنْ تَصْبِرُوا وَتَتَّقُوا وَيَأْتُوكُمْ مِنْ فَوْرِهِمْ هَذَا يُمْدِدْكُمْ رَبُّكُمْ بِخَمْسَةِ آلافٍ مِنْ الْمَلائِكَةِ مُسَوِّمِينَ، وَمَا جَعَلَهُ اللَّهُ إِلاَّ بُشْرَى لَكُمْ وَلِتَطْمَئِنَّ قُلُوبُكُمْ بِهِ وَمَا النَّصْرُ إِلاَّ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ الْعَزِيزِ الْحَكِيمِ». فهي حرب إلهية، حارب فيها جبريل بجيش من الملائكة المسومين، لنشر الرسالة وتثبيت أركان الدين، ألم يقرأ «فَلَمْ تَقْتُلُوهُمْ وَلَكِنَّ اللَّهَ قَتَلَهُمْ وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَكِنَّ اللَّهَ رَمَى»؟

في الرؤية الأولى تتم تنحية الإرادة الإلهية وإبراز الجهد البشري، فالمسلمون انتصروا لأسباب قاموا بخلقها، وفي الرؤية الثانية تتم تنحية المسلمين جانبًا، وحتى في حال ظهورهم في المشهد فهم منفذون لإرادة عليا غيبية.

واصل القمني كتاباته في هذا الصدد، محاولاً تفكيك المقولات الثابتة عن الإرادة الإلهية، وكيف أقامت الدولة الإسلامية، فكتب (حروب دولة الرسول) في جزأين، و(الجماعات الدينية رؤية من الداخل) و(النبي إبراهيم والتاريخ المجهول) إضافة إلى بضعة كتب أخرى، وكان

الإمام محمد عبده





جابر عصفور



نعمان عاشور

يمكن لهذه الكتابات أن تتطور وترقى في الأسلوب والمنهج، لكن هذا لم يحدث، لأن الإعلام لعب في وعي سيد القمني فأخذه من دائرة الباحث إلى دائرة الفضفضة الكلامية، وفيها يتعرض لاستفزازات واتهامات، فيكون رده منسجمًا مع ما تعرض له فيخرج سيد القمني شيئًا فشيئًا من دائرة الباحث إلى دائرة أخرى ليس لها علاقة بالبحث العلمي، ولا هي تمت بصلة ما للمنهج الماركسي.

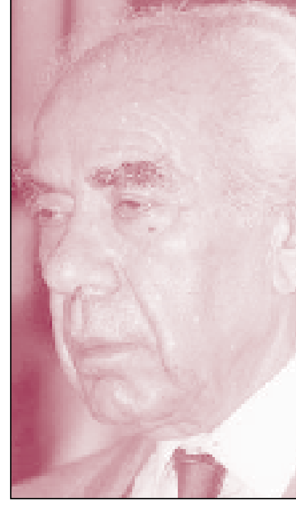
سيكتشف القارئ المتابع أن هذا هو ما حدث مع آخرين، مثل جمال البنا ونوال السعداوي، لأن الظهور الإعلامي يستلزم الصخب والضجة والضوضاء الثقافية حتى يحقق نسبة مشاهدات، وكلما كان البرنامج مستفزًّا حقق الرواج والانتشار.

هنا تقابل القمني الباحث عن الوجود الإعلامي، فيخرج على الناس في حلقات مصورة متحدثًا عن الذات الإلهية والأديان والقرآن والتاريخ بصورة لا يمكن الزعم بأي منطق بأنها نتاج البحث أو جاءت من خلال تطبيق المنهج الماركسي، فهذا ما لا يمكن قبوله. وبنفس المنطق تحول جمال البنا إلى (رجل مستفز) باحث عن مواطن الإثارة الثقافية، فظل مطلوبًا في

أحدث "الحزب الهاشمي" ضجة متوقعة، أقلها مؤيد وأغلبها معارض وناقم، وأحسن الدكتور القمني إذ أعاد طبع الكتاب مصدِّرًا إياه ببعض المقالات الرافضة له وبعض المؤيدين، فلا يعود القارئ مضطرًا للرجوع إلى مصادر لم تعد متوفرة بسهولة، كما أن عدم إثبات هذه الكتابات يفقد الكتاب شيئًا مهمًا من جو الإثارة التي صاحبته.



حسين مروة



محمد أركون

برامج التلفزيون لحديثه عن جواز تقبيل المرأة الأجنبية ومهاجمة الزي وإباحة التدخين في يوم رمضان، وهي «قضايا» لا يمكن اعتبارها بأي حال تجديدًا للخطاب الديني أو تضيف رؤية ماركسية، ويمكن مراجعة السخافات الكثيرة التي تندلق من نوال السعداوي في لقاءاتها الإعلامية المصورة، هي والقمني والبنا.

لذلك يجب التفريق بين مرحلتين من حياة سيد القمني الثقافية، المرحلة الأولى هي التي كتب فيها كتبه الأولى، إذ كان مشروع كاتب علماني ماركسي، أزعم أنه لو استمر في بناء وعيه الثقافي لكان لدينا باحث بارز، ولكن هذا للأسف لم يحدث، إذ سرعان ما تلقفه الإعلام وقدمه للناس باعتباره (مستفزًّا)، ونجح القمني في تقمص دور الاستفزاز، ومن ثم تبدأ المرحلة الثانية وفيها موت لمشروع الكاتب الماركسي كله، وليس القمني فقط، إذ يتم وضع كل المفكرين اليساريين في دائرة (الاستفزاز الثقافي) مع مجموعة من التهم المعلبة، مثل محاربة الدين ونشر الكفر والعلمانية والإلحاد.. إلخ، ومن المؤسف أن الحلقات المصورة بالصوت والصورة تؤيد هذه الاتهامات، بل يتطوع هؤلاء اليساريون في الإعلام المرئي بالتصريح بكلام ضد العقل والمنطق والدين، فيعود الدفاع عنهم ضربًا من الباطل. بذلك تم تدمير المنهج الماركسي في الثقافة العربية المعاصرة، وهو المنهج الوحيد الذي كان قادرًا على تقديم قراءة موازية للقراءة الرسمية للتاريخ الثقافي ○



لماذا يُكرِهون سيد القمني؟

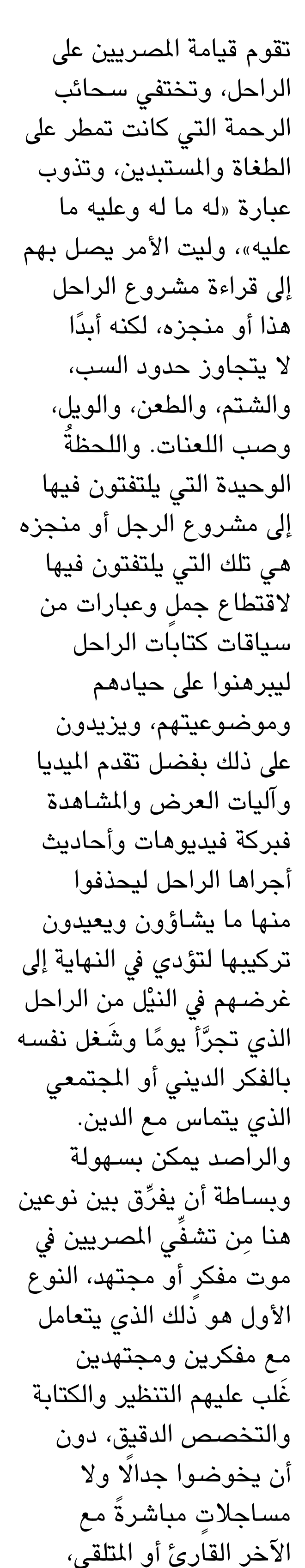


أشرف البولاقي

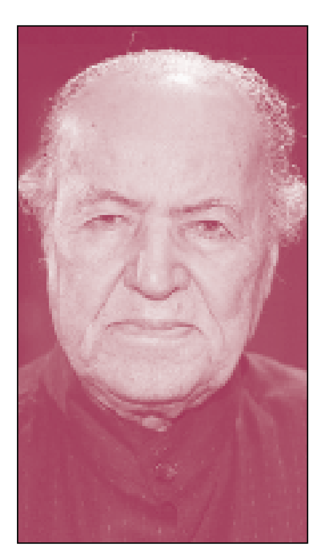
وسط أجواء معتمةٍ وضيِّقة وقاسية يواجهها المصريون على المستوى الاقتصادي والسياسي والثقافي والاجتماعي، يرحل فجأة الدكتور سيد القمني في الأسبوع الأول من فبراير 2022 لتنفجر بعد بضع ساعات من رحيله قنابل التشفي والشماتة، ولتدق طبول الفرح عند الشامتين، ولتتطوَّع أعداد كبيرة من المصريين بتسليم الرجل إلى خزَنة الجحيم، وبدا واضحًا وجليًّا وكأن على الرجل ثاراتٍ في نفوس الكثيرين! ولا يمكن فهم هذه الحالة الغرائبية والعجائبية إلا إذا أشرنا بإيجازٍ إلى موقف التصور العامِّ للموت عند المصريين مِن ناحية، وإلى تصورهم الفكري والعاطفي للمشتغلين بالفكر الديني قراءةً ونقدًا وتحليلًا، في محاولةٍ للاقتراب من فهم ظاهرة التشفي والشماتة في رحيل بعض المفكرين والمجتهدين.

وإذا جاز لنا أن نزعم أن العالم كله يقف أمام ظاهرة الموت موقف الاحترام والإجلال والتوقير، فإنه يمكننا التأكيد على أن المصريين أكثر شعوب العالم احترامًا وإجلالًا وتوقيرًا، ليس فقط أمام الموت، بل أيضًا أمام الموتى أنفسهم. ولسنا بحاجةٍ الآن لاستدعاء التاريخ المصري القديم لبيان موقف المصريين أمام الموت وأمام موتاهم، لكننا بحاجةٍ إلى الإشارة أن الموت يدفع المصريين إلى التعامل مع جرائم الموتى وفسادِهم وطغيانهم وجبروتهم، بشيء من التساهل أو محاولة التجاوز، بعد رحيلهم، تقديرًا منهم إلى جلال الموت وهيبته، وإلى أن هؤلاء الراحلين بين يدَي خالقهم أو في العالم الآخر. ويجد المصريون حرجًا كبيرًا حتى في أبسط بديهيات التفكير العقلي النقدي بضرورة التعامل مع إرث الراحلين وتاريخهم ومنجزهم بعد الموت، وليس أسهل عندهم مِن عبارة «لهم ما لهم وعليهم ما عليهم»، رغبةً منهم في عدم الخوض في سيرتهم، رغم أن هذا الخوض مطلوبٌ قراءةً وفكرًا ونقدًا، ويمكن أن يعني الخلافَ دون أن يعني التجاوزَ أو الطعن.. وكم من طغاةٍ وجبابرة، ومجرمين وفاسدين، رحلوا عن الحياة دون أن يتعرض لهم المصريون من قريبٍ أو بعيد، مكتفين بما سَبق أن أشرنا إليه، إمَّا بالدعاء والرحمة، وإمَّا بالصمت التام أو التجاهل!

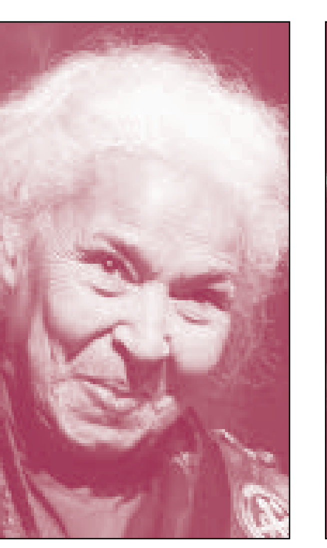
لكن هذا الموقف يتغير تمامًا عندما يكون الراحل واحدًا مِن هؤلاء الذين شغلوا أنفسهم بالفكر الديني قراءةً أو نقدًا، هنا فقط



تقوم قيامة المصريين على الراحل، وتختفي سحائب الرحمة التي كانت تمطر على الطغاة والمستبدين، وتذوب عبارة «له ما له وعليه ما عليه»، وليت الأمر يصل بهم إلى قراءة مشروع الراحل هذا أو منجزه، لكنه أبدًا لا يتجاوز حدود السب، والشتم، والطعن، والويل، وصب اللعنات. واللحظةُ الوحيدة التي يلتفتون فيها إلى مشروع الرجل أو منجزه هي تلك التي يلتفتون فيها لاقتطاع جملٍ وعبارات من سياقات كتاباته الراحل ليبرهنوا على حيادهم وموضوعيتهم، ويزيدون على ذلك بفضل تقدم الميديا وآليات العرض والمشاهدة فبركة فيديوهات وأحاديث أجراها الراحل ليحذفوا منها ما يشاؤون ويعيدون تركيبها لتؤدي في النهاية إلى غرضهم في النيْل من الراحل الذي تجرَّأ يومًا وشَغل نفسه بالفكر الديني أو المجتمعي الذي يتماس مع الدين. والراصد يمكن بسهولة وبساطة أن يفرِّق بين نوعين هنا مِن تشفِّي المصريين في موت مفكرٍ أو مجتهد، النوع الأول هو ذلك الذي يتعامل مع مفكرين ومجتهدين غَلب عليهم التنظير والكتابة والتخصص الدقيق، دون أن يخوضوا جدالًا ولا مساجلاتٍ مباشرةً مع الآخر القارئ أو المتلقي،



جمال البنا



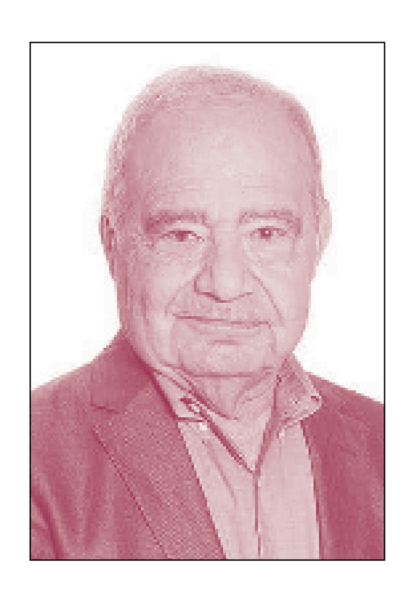
نوال السعداوي

نصر حامد أبو زيد

فضلًا عن تميزهم بشيء من الحِلم والهدوء والتركيز الشديد في مشروعاتهم، ومِن أمثال هؤلاء محمد سعيد العشماوي، ونصر حامد أبو زيد، حيث لا يمكن الزعم أن أحدًا لم يتعرض لهما عند رحيلهما، بل تم التعرض والخوض فيهما، لكن بدرجةٍ أقل كثيرًا.

النوع الآخر يمثله هؤلاء الذين يخوضون معاركَ وحروبًا إعلامية، ويميلون إلى السجال مع الآخر، ويبحثون عن الغلبة والانتصار، بغضِّ النظر هنا عن قيمة طرحهم، إلا أن مساجلاتِهم ومعاركهم وانتصاراتِهم تركت في النفوس ثاراتٍ ورغباتٍ في التشفي والانتقام، وهو ما تعرَّضت له نماذج مثل فرج فودة، نوال السعداوي، جمال البنا، وأخيرًا سيد القمني، رحِمهم اللّه جميعًا. والأربعة دون استثناء واجهوا الآخر مواجهة مباشرة، وكان البعد الاجتماعي جزءًا من أطروحاتهم، ولجأوا في كثيرٍ من سجالاتهم الكلاميةِ الإعلامية إلى السخرية، ليس فقط من الآخر الشخصي، لكن أيضًا من أفكاره ومعتقداته التي يظنها دينًا، والآخر هنا ليس كله إرهابيًّا مسلحًا يمكنه تصفية خلافه منتقمًا، لكن معظمه من عوام الناس متعلمين وغير متعلمين، فليس ثمة طريقة لتعويض ما يستشعره هذا

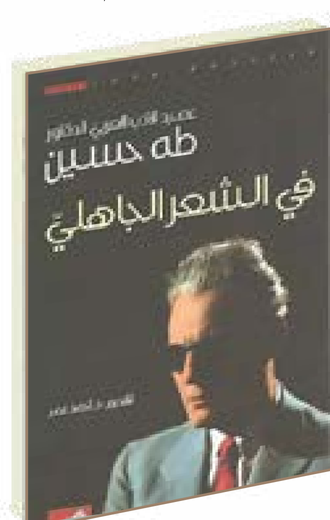
الراصد يمكن بسهولة وبساطة أن يفرِّق بين نوعين هنا مِن تشفٍّي المصريين في موت مفكرٍ، الأول الذي يتعامل مع مفكرين ومجتهدين غَلب عليهم التنظير والكتابة دون أن يخوضوا جدالًا ولا مساجلاتٍ مباشرةً مع الآخر القارئ أو المتلقي، والثاني يمثله الذين يخوضون معاركَ وحروبًا إعلامية، ويميلون إلى السجال مع الآخر.



محمد شحرور

الآخر من هزيمةٍ وجرحٍ فيما يتصوره دينًا وعقيدة، إلا التشفي والشماتة بعد رحيل خصمِه، ولا يكتفي التشفي هنا بإعلان الفرحة برحيله، لكنه يتجاوز ذلك إلى تلفيق الأكاذيب عنه، ونشر الشائعات، ثم سوْقه أخيرًا إلى جهنم وبئس المصير!

ولقد شَذ عن هذه القاعدة مفكرٌ واحد، كان صاحبَ مشروع، وكان هادئًا ذا بصر وبصيرة، لم يخض سجالًا ولا معركة كلامية، كان الهدوء صفةً أساسية في كل شيء فيه، كتابته، صوته، كلامه، خلافه مع الآخر، لكنه رغم ذلك كان زلزالًا كبيرًا، هزَّ كل الأفكار الدينية والمعتقدات، وقلبَ كل شيء رأسًا على عقب، بدءًا من أركان الإسلام التي يظنها المسلِمون لا خلاف عليها، مرورًا بالفرائض والعبادات، وليس نهاية بالقيامة ويوم الحساب.. ولأن زلزاله هذا كان قويًّا وعظيمًا لم يشفع له هدوؤه ولا حِلمه عند رحيله من أن ينال نصيبًا كبيرًا من اللعنات، لم يهدأ



حتى لحظتنا هذه؛ لأن مشروعَه مستمِر في تلاميذه ومريديه، ويتم استدعاؤه دائمًا وأبدًا، وأعني به الدكتور محمد شحرور.

ولسنا في محاولتنا هذه لرصد ظاهرة التشفي نتغيًّا التماس العذر لتلك الطائفة، بقدر ما نشير إلى أنها في ازدياد، وأن بذرة الهوس الديني تكبر يومًا إثر يوم، مع ملاحظة أمرين، أن الطائفة تضم متعلمين ومثقفين ومبدعين وأساتذة جامعات، الأمر الذي ينذر بأخطارٍ وتهديداتٍ مجتمعية وثقافية أكبر من تلك التي نعيشها، والأمر الآخر أن أحدًا من تلك الطائفة لا يريد



أن يفرِّق لا بين الدين والفكر الديني، ولا بين المنهج الغيبي الإيماني في التصديق، والمنهج التاريخي في البحث.. وهو يكاد يكون المنهج الذي اتبعه سيد القمني في كل أطروحاته، رغم أنه ليس جديدًا، وسَبقه إليه كثيرون، وإذا كان طه حسين على سبيل المثال أشار «في الشعر الجاهلي» إلى ما يحدِّثنا به القرآن والتوراة عن إبراهيم وإسماعيل، مؤكدًا أن ورود الاسمين ليس دليلًا على وجودهما التاريخي، فربما كان تناول القمني لغزوات الرسول في «بدر»، و «أُحُد» تناولًا تاريخيًّا مرتبطًا بالأرض والواقع، أشدَّ وجعًا وأقسى إيلامًا على نفوس تلك الطائفة التي ترى غزوات الرسول أمرًا إلهيًّا من أولها لآخرها، فكيف بنا إذا تركنا هذه والتفتنا إلى حُلم إقامة الدولة عند بني هاشم بدءًا من الجد عبد المطلب؟!

إنّ هذه التفاصيل التي خاض فيها سيد القمني بشكلٍ سافرٍ ومباشر، كان لها ولا يزال بالغ الأثر في تنامي الشعور بالكراهية تجاهَه، وفي التميز غيظًا وحنقًا انتظارًا لفرصةٍ واحدة يتم من خلالها تعويض الشعور بالهزيمة والانكسار.. وهو ما حدث بالفعل.

رحِم الله سيد القمني.. وهدانا جميعًا سواء السبيل

تنوير سيد القمني:

تحرر من الوصاية فنقد أفكار الآخرين وأفكاره هو نفسها!



مؤمن سلام

يُعرِّف كانط التنوير بأنه «انعتاق المرء من حالة العجز الذاتي. العجز هو عدم قدرة المرء على استخدام فهمه الخاص دون توجيه الآخر. إذا لم يكن سبب هذه الحالة من عدم النضج الذاتي، هو نقص في ملكة الفهم، فهو بالأحرى، نقص في الشجاعة والإقدام لاستخدامها دون إرشاد الآخر. لذلك، يكون شعار التنوير إذن: تحلَّ بالشجاعة لاستخدام عقلك بنفسك».

ولهذا عندما نقول أن سيد القمني تنويري، فليس هذا على سبيل المجاملة ولا توزيع الألقاب بالمجان، كما يصف البعض المصلحيين الدينيين بالتنويريين، فسيد القمني كان شجاعًا في استخدام عقله دون خوف أو كسل، ولهذا راح يدرس ويحلل وينقد وينقض التراث الإسلامي دون خوف من سلطة دينية أو سياسية، فراح يُشَرِّح التراث من داخل التراث ذاته، في شجاعة ربما فاقت شجاعة صديقه ورفيق دربه فرج فودة.

فرغم شجاعة فرج فودة التي لا تُنكر، حتى انتهى الأمر بقتله، إلا أن فرج فودة كان يُركز فقط على الجانب الخاص بعلاقة الدين بالدولة، وعلاقة الدولة بالجماعات الإسلامية.

أما سيد القمني فقد راح ينقد كل الجوانب الدينية للظاهرة الإسلاموية الحديثة، فقد بدأ من البداية الأولى: النبي إبراهيم والنبي موسى والأساطير؛ وصولًا إلى تفكيك خطاب ومفاهيم الحركات الإسلامية المعاصرة، مرورًا بالتاريخ الإسلامي والخلافة، وكل هذه المفاهيم القادمة من القرون الوسطى لتحكم القرن الواحد والعشرين، ليس فقط المفاهيم السياسية ولكن أيضًا –وربما بشكل رئيسي– المفاهيم الاجتماعية مثل علاقة الأخلاق بالدين، وهل بالفعل ارتقت أخلاق المسلمين مع الصحوة الإسلامية أم أنها انتكست وارتكست في وحل لا أخلاقي.

لقد كان سيد القمني بلا شك مرحلة أكثر تطورًا وجرأة من فرج فودة، وهذا لا يقلل من قيمة فرج فودة الذي قُتل مبكرًا دون أن يستكمل مشروعه الفكري. وأيضًا هذه طبيعة الأشياء: أن يكون اللاحق أكثر تطورًا من السابق، وإلا وقعنا في سلفية متحجرة تعود بنا إلى الوراء، ولا تتقدم بنا إلى الأمام.

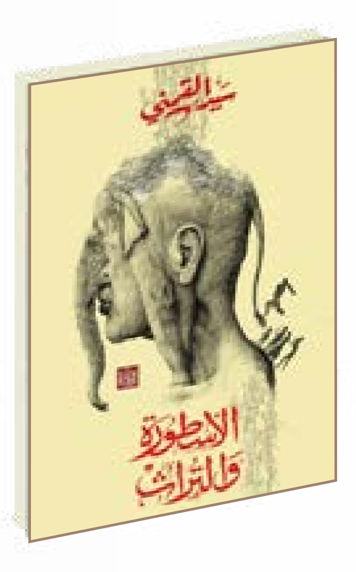
ولأن التنوير يتطلب الحرية كما قال كانط «لتنوير من هذا النوع، كل ما هو مطلوب هو الحرية». كان سيد القمني

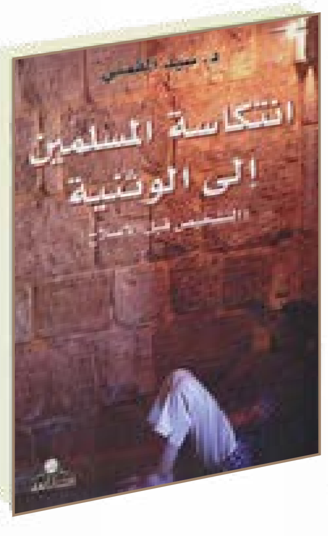
من أكثر المؤمنين بالحرية كطريق أساسي نحو الدولة الديمقراطية الحديثة. لهذا فقد ربط العلمانية بالليبرالية والديمقراطية ربطًا إلزاميًّا لا ينفصم، فإذا كان بعض العلمانيين يقولون «لا ديمقراطية بدون علمانية» وينتظرون تحقق العلمانية أولًا لكي يسيروا نحو الديمقراطية، وعلى الطرف الآخر يقول الإسلاميون بوجود ديمقراطية بدون علمانية، كان سيد القمني في المراحل الأخيرة من حياته الفكرية من المدرسة التي أُسميها «لا ديمقراطية بدون علمانية ولا علمانية بدون ديمقراطية»، تلك المدرسة العلمانية التي تجعل من العلمانية والليبرالية وجهان لعملة واحدة، وقد شرحتها بشكل كبير كاترين كنسلر أستاذة الفلسفة الفرنسية في كتابها «ما العلمانية؟».
لذلك نجده في كتابه «انتكاسة المسلمين إلى الوثنية: التشخيص قبل الإصلاح» ينقل عن الإسلاميين «ويزعم هذا الفريق أننا قد جربنا العلمانية (يقصدون الدكتاتوريات العسكرية) والنظام الجمهوري والنظام الملكي والاشتراكية والرأسمالية، وسقطت جميعًا وسقطنا معها في المزيد من التخلف

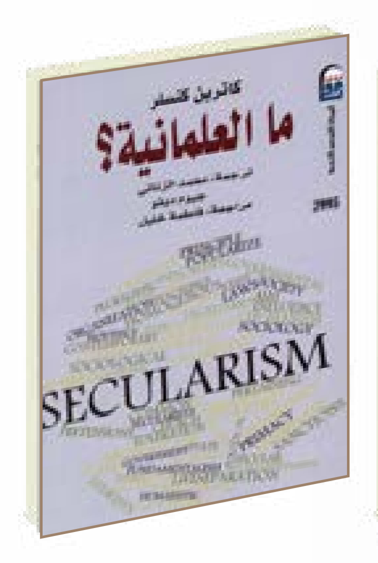
فرج فودة

والانهيار»، فنراه هنا ينفي بوضوح صفة العلمانية عن الديكتاتوريات العسكرية. وفي مكان آخر من نفس الكتاب أثناء نقده لفكر الشيخ يوسف القرضاوي يقول «الرجل يشير إلى دول الاستبداد العسكري القومجي العربجي بكونها كانت تجربتنا العلمانية التي انتهت بنا للخراب والهزائم.

إنها الوجه الآخر لحداثة مشايخنا الزائفة، علمانية زائفة بائسة لم تملك أي مقوم حقوقي أو شرعي يعطيها صفة العلمانية، التي أول ما تقوم عليه هو المواطنة والحرية الفردانية والحريات الحقوقية الدستورية».
هنا لا يكتفي فقط بنفي العلمانية عن الاستبداد العسكري مُضيفًا إليها الأيديولوجيات القومية والعروبية، بل يجعلها الوجه الآخر للإسلاموية الفاشية؛ حيث تغيب حقوق المواطنة والحريات الفردية والعامة، فالعلمانية عنده ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالمساواة بين كل المواطنين في الحقوق والواجبات، بغض النظر عن عقيدتهم وجنسهم وعرقهم ولونهم وطبقتهم، دون أى تمييز على أى أساس. وعلى حماية الحريات الفردية وهو ما







يميزه عن الإسلاميين أعداء الحريات الفردية، وحماية الحريات العامة وهو ما يميزه عن الفاشيين أصحاب الشعارات العلمانية.
وأخيرًا، يذكر بشكل صريح وحاسم، في نفس الكتاب، تراجعه عن الفكر الماركسي وتبنيه للعلمانية الليبرالية قائلًا: «لقد بدأت يا سيدي وأنا شديد التعلق بالفكرة الماركسية بكل ما يتضمن تحتها من عناوين، فإذا الدنيا كما ترون، وإذا بنا نعلم ما لم نكن نعلم، لأتحول عن كل ألوان الفلسفات الشمولية إلى العلمانية الليبرالية؛ لأن مبدأ «الثبات على المبدأ» قد أثبت أنه أحد وأكثر القيم بطلانًا».
وهذا ما يأخذنا إلى أعلى درجات الشجاعة التي يمكن أن يتمتع بها الإنسان، خاصة إذا كان مفكرًا أو مثقفًا أو باحثًا، وهى شجاعة النقد الذاتي. بالرغم من أن أحد أهم سمات المفكر والباحث والمثقف أن يكون متشككًا دائمًا في أفكاره، فيقينية المعرفة والعلم لا يؤمن بها إلا الدوجمائيين أصحاب الحقيقة المطلقة، من يتصورون وصولهم إلى سقف العلوم والمعارف. إلا أننا –في ظل الثقافة السائدة في مجتمعاتنا– أصبحنا نرى مع الأسف كُتّابًا ومثقفين يحملون صفة «علماني» أو «تنويري» يرفضون أى نقد لأفكارهم، ويعتبرونه اعتداء على ذواتهم، وهو ما يعني أن هذا الكاتب لم يستطع أن يتخلص من الثقافة السائدة التي يهاجمها ليلًا ونهارًا، بل هو خاضع لها.
فنجد هنا سيد القمني يسمو على هؤلاء، ليس فقط بقبول نقد الآخريين لأفكاره ومنهجه، والذي كثيرًا ما كان يحمل في طياته تطاولًا على شخص الرجل، إلا أنه لم يكن يتبرم به ولا يحتقره؛ ولكن يناقشه ويفنده إن كان نقدًا علميًّا. بل لقد ارتقى سيد القمني فوق ذلك، ليكون مثالًا يُحتذى لكل إنسان، خاصة إذا كان يضع نفسه في خانة المثقفين والمفكرين والباحثين، فيقدم نقدًا ذاتيًّا لأفكاره وكتاباته وتحولاته الفكرية، ويُشير إلى أخطاء في كتابته ناتجه عن انحيازاته غير العلمية في ذلك الوقت، دون خوف أو خجل، وهذا هو المثقف الحقيقي.
فبالإضافة إلى تحوله من الماركسية إلى العلمانية الليبرالية، يُعلن تراجعه عن عدائه لليهود لكونهم يهودًا، ويعترف بأنه كان عنصريًّا ضدهم، وكيف أثَّر ذلك بالسلب على كتابه الأسطورة والتراث، فيقول في كتابه انتكاسة المسلمين إلى الوثنية «كنت يا سيدي في مرحلة من عمري شديد العنصرية، وكتبت موضوعات قاسية

بل وفاشية بامتياز ضد اليهود، فقط لكونهم يهودًا، كنت أحمل لهم عداءً سحريًّا غريبًا ممزوجًا بفكرة الاستيلاء على أراضينا في فلسطين وفطير فصح صهيون المعجون بدماء أطفالنا، دون أن نراجع نحن أنفسنا وتاريخنا من هذه القضية؛ وهكذا كنت ضمن السرب أسرب مع القطيع القومي، فناقشت التراث اليهودي من منطق منحاز وعدائي سلفًا، وهو واضح بشدة في كتابي: «الأسطورة والتراث»، خاصة في باب الأساطير التوراتية»، نحن هنا أمام مفكر وباحث حقيقي لا يستكبر أن يعلن عن خطأ ارتكبه في مرحلة من مراحل حياته وأثناء رحلته الفكرية، حتى أنه أصبح «مع القطيع القومي»، فنحن أمام مفكر شجاع ينقد ذاته ويعلن ذلك على الملأ. أيضًا، يتراجع عن بعض ما قاله في كُتبه «الحزب الهاشمي» و «حروب دولة الرسول» و«الإسلاميات»، فهو يعترف أن دولة الرسول لم تكن دولة بالمعنى الحديث، ولكنها أقرب إلى تجمع قبلي «كونفدرالي»، وليس دولة بمعنى الدولة، جيش وشرطة ومؤسسات ودستور، بل هذا لم يحدث إلا بعد وفاة الرسول ومع الاستيلاء على الحضارات القديمة التي نقل عنها المسلمون هذه الأشياء، فيقول «دولة لم يكن لها جيش إنما كانت تُجيِّش باستدعاء القبائل لتأتي برجالها ونسائها وأطفالها وخيلها وبعيرها وسلاحها الخاص وتسير كل قبيلة تحت رايتها الخاصة، مثل هذه الدولة لا يمكن تسميتها دولة إلا قياسًا على حال جزيرة العرب آنذاك، دولة بلا شرطة ولا محاكم ولا هيئات إدارية ولا تراتب وظيفي هيكلي هرمي، دولة بلا هذا كله تسمى دولة من باب المجاز فقط قياسًا على زمانها، لكنها بمقاييس العلم هي مرحلة انتقالية من البداوة إلى الدولة لم تكتمل عناصرها حتى اليوم؛ لذلك عندما أرفضها كنموذج لدولة مطلوبة اليوم من الإسلاميين، أكون في مكاني لم أبارحه».

هذا هو تنوير سيد القمني، فلم يكن هناك سلطان على عقله إلا عقله، فلا سلطان على عقله من النص أو من رجل دين أو من رجل سياسة أو من الرأى العام أو أيديولوجيا، فقط عقل سيد القمني هو ما يوجهه، ولذلك تحرر من كل وصاية، فنقد التراث والفكر الإسلاموي والسلطة السياسة بل ونقد أفكاره هو نفسه ●

كفر بما يمنع عن الدين جلاله واحترامه وآمن بدين المحبة والعدل والسلام

خالد طلعت

"إن الذين ماتوا قد نجوا من الحياة بأعجوبة".. بهذه الكلمات القليلة المعبرة اختار المفكر المصري سيد القمني أن يكلل شاهد قبره الذي سيرقد فيه للأبد. ومثلما يرحل كل الرجال، عظماء وسفهاء، رحل المفكر الكبير بالفعل عن عالمنا في السادس من فبراير عام 2022 عن عمر ناهز الخمسة وسبعين عامًا.

كانت أول معرفتي بسيد القمني عندما تشرفت بحضور ندوة كان قد تحدث فيها بأحد الأحزاب السياسية المصرية في منتصف التسعينيات من القرن الماضي، وكانت تلك الندوة مخصصة لمناقشة ما سيصبح فيما بعد أول كتبه الهامة «الأسطورة والتراث»، والذي استخلص فيه القمني الأسطورة من أحشاء التراث وتتبع أصلها وفصلها من واقع الموروث الديني الإبراهيمي وغير الإبراهيمي، وفعل كل ذلك ببراعة وحرفية وإتقان. كنت وقتها قد صار لي زمن وأنا مستشعر لخطر تيار الإسلام السياسي وما يسمى بالصحوة الإسلامية البالغ على المجتمع المصري، ذلك المجتمع الذي كان بكل المقاييس غنيًّا عن كليهما، ولكني لم أكن قد كونت صورة فكرية واضحة بعد عن أسباب ما صرنا إليه من تردٍّ، إذ لم يكف مشوار الراحل فرج فودة القصير والمبتسر، قبل الغدر به واغتياله على يد نفس التيار المريض، لنقل الصورة الكاملة إلى عقلي الشاب وقتها، كما كانت محاولاتي لقراءة كتب الراحل نصر حامد أبو زيد قد باءت بالفشل بسبب اللغة الأكاديمية المتقعرة التي تعمد تدوينها بها، ومما لا شك فيه أن ما حدث مع الكاتبين الراحلين وكذلك مع الأديب العالمي نجيب محفوظ وغيرهم في تلك المرحلة كان قد أرعب الكثيرين وأحجمهم عن الكلام والمواجهة، فأصبحوا يميلون لتفادي تلك الملفات الخلافية الشائكة. أما سيد القمني فكان يجلس في تلك الندوة صامدًا واثقًا كالصرح الذي لا يهتز، وبهدوء من امتلك ناصية العلم راح يتحدث بلغة وإن كانت دارجة شعبوية بسيطة إلا أنها كذلك مثقفة وواثقة ونافذة إلى المعنى بطلاقة، وكان يجلس أمامه يومها نفر غير قليل بعضهم ملتح على الطريقة السلفية، وكان ذلك في أوج جبروت المد السلفي وعنفوانه، وكانوا يجلسون متحفزين يكاد الشرر يتطاير من أعينهم، فلم يثنه ذلك مطلقًا عن الإجابة على

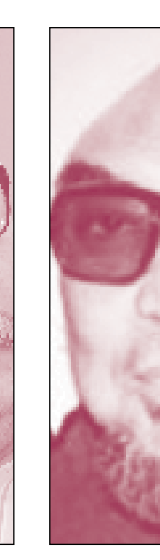
اعتراضاتهم الغاضبة بهدوء وجرأة وقوة غير مسبوقة، ولا توانى لحظة عن طرح ما كان يطرحه من أفكار، بل راح يغرسها كالخنجر النافذ في قلب تيارات الإسلام السياسي، وواجههم بنفس الشجاعة وقوة الحجة التي رأيناه يواجه بها أساطين السلفية على الهواء سنوات لاحقًا.

مؤلفات سيد القمني

أغرتني تلك الندوة أن أشتري كتاب «الحزب الهاشمي وحروب دولة الرسول»، وهو كتاب من جزئين تبلورت فيهما رؤيته عن الأصول التاريخية لاختلاط الدين بالسياسة عند المسلمين المعاصرين، ومن واقع ما تيسر لدينا من التراث الإسلامي بلا زيادة أو نقصان.
بعدها بعدة سنوات صدر له كتاب «الأسطورة والتراث»، فوجدت فيه إجابات على الكثير مما كان يعتمل بداخلي من أسئلة خلال السنين، كما قرأه أبي رحمه اللّه، وهو المسلم المتدين الذي لا ولم يفوِّت فرضًا حتى وفاته، فصرح لي بدوره أنه وجد فيه نفس ما وجدت.. إجابات منطقية على الكثير من الأسئلة المؤرقة التي لم يجب عنها أحد من قبل،



خليل عبد الكريم



إبراهيم عيسى

كما أشاد بمنهج القمني الأكاديمي الملتزم من ذكر المصادر المستقاة من التراث الإسلامي نفسه، والتي كان يذيل بها القمني كل منشوراته.
تلى ذلك قراءتي لكتاب «النبي إبراهيم والتاريخ المجهول» والذي تعرض فيه للسرديات التوراتية اللا أخلاقية المنسوبة إلى النبي إبراهيم والتي يتبناها نفر من المسيحيين والمسلمين، وكتاب «الإسرائيليات» وهو دراسة قيمة تستعرض ما التحق بالإسلام من تراث يهودي على يد بعض من رجال الدين. ومن كتبه الهامة أيضًا «رب الزمان» و«انتكاسة المسلمين إلى الوثنية» و«الفاشيون الجدد»، وله من الكتب ما يزيد عن خمسة وعشرين كتابًا.

مشروعه الفكري

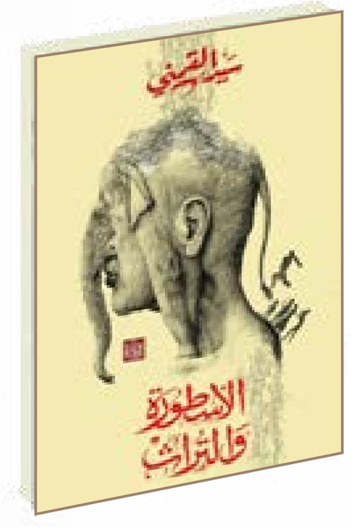
تأثر القمني كثيرًا بكتابات معاصره الشيخ خليل عبد الكريم، كما وتلاقى في الكثير من النواحي الفكرية مع صديقه الراحل المغدور به فرج فودة، ويمكن تلخيص رؤية القمني ومشروعه الفكري ببساطة في أن الكثير من مرويات التراث الإسلامي التي وجدت طريقها إلينا تسيء إلى النبي محمد بل وإلى الإسلام نفسه أيما إساءة، وهي المتسببة بوضوح فيما نراه وما

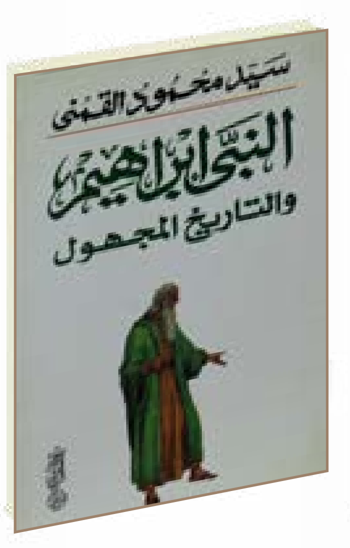
لم يكفر القمني بدين السلام والمحبة، بل أعلن أن ما سبق هو دينه الذي يحبه ويعتز به، فهلًّا سألت نفسك إن كان قد أخطأ فيما آمن أو كفر به؟ المشكلة ليست في القمني بل في المتلقي، فإن كان يشاركه إيمانه بإله الرحمة ودين العدل والسلام فلسوف يدرك لماذا يرفض أن يرتبط دينه بالعنف والإرهاب!

نكتوي به من ممارسات إجرامية عنيفه وإرهاب مادي وفكري متفشٍّ في جميع الدول الإسلامية بلا استثناء، وهي أيضًا المسؤولة عن تلك الأعمال الإرهابية المرتكبة على يد مسلمين في جميع أرجاء العالم؛ إذ يرى القمني أن من يفجرون ويذبحون ويسفكون الدماء، ومن يغتالون المفكرين والأدباء، ومن يروعون الجميع ودمويتهم المفرطة وتعطشهم للبطش والتنكيل بالخصوم وحتى بمن كانوا خصوم رأي لا يحملون إلا فكرًا، ومن يصرون أن الإسلام شجرة ترتوي على الدماء وتقوى على الأشلاء –على حد تعبير أحد منظري حركة التكفير والهجرة في الثمانينات– كل هؤلاء لم يأتوا بأي من ذلك من فراغ، بل هم صاروا كذلك بالأساس لأنهم يصدقون بنسخة من الإسلام تعتمد تلك المرويات وتنتصر لها ولا تراها إلا أصل الإسلام وجوهره؛ كما أن تلك الجماعات شديدة التعدد والنفاذ داخل المجتمعات الإسلامية بحيث لا يكاد يخلو بلد إسلامي (أو غير إسلامي) من واحدة أو اكثر منها، وبحيث لا تكاد تخلو عائلة مسلمة من أحد المنتمين إليها أو من ابتلي بسقم فكرها، فلديك داعش في العراق والشام، وتنظيم القاعدة في أفغانستان ودول أخرى، وبوكو حرام النيجيري، والشباب الصومالي، وأبو سياف الفلبيني، وتنظيم طالبان الأفغاني، والسلفية الجهادية والإخوان المسلمين بمصر وسوريا وباقي العالم، وكذلك التنظيمات الإرهابية الشيعية مثل الحوثيين وحزب الله وغيرهما، ومئات بل ربما آلاف من التنظيمات والتنظيمات الفرعية والمنشقة؛ كما أن أفكار هذه التنظيمات المتطرفة المسممة آخذة في التمدد والانتشار وبث سمومها بين جموع المسلمين في كل بلاد العالم، بل إن هناك أيضًا من المسلمين الجدد ممن ينضمون إليها ويرتكبون نفس حماقاتها، وقد أصبحت بالفعل مرتبطة في أذهان الكثيرين، أصوليين أو غير أصوليين، بالإسلام في حالته الأصلية الخالصة، وهو ما يدفع بالكثيرين إلى محاولة العودة بالزمن لاستعادة تلك الحالة الطهرانية المفترضة وبالتالي فرضها فرضًا على الآخرين، مستخدمين منابرهم الإسلامية للتكفير والتحريض على التنكيل والقتل بلا وازع من ضمير أو رادع من قانون.

هل كان القمني بلا خطيئة؟

وبرغم احترامنا الكبير للمفكر سيد القمني فهو لم يكن بلا خطيئة ولا كان فوق النقد، فلقد لقي كتابه «النبي موسى وتل العمارنة»، على سبيل المثال، والذي يخلص من خلاله إلى أن الملك المصري آمون حوتب الرابع أو «إخناتون» (وهو أول من نادى بالتوحيد وأول من بذر بذرته طبقًا للتاريخ وعلم الآثار) هو نفسه النبي موسى، اعتراضًا كبيرًا من قبل العديد من الباحثين والمثقفين، وذلك برغم وجاهة الكثير مما طرحه القمني فيه من قرائن. كما وشكك الكثيرون في حصول القمني نفسه على درجة الدكتوراه حد اتهامهم إياه بتزويرها، وقد اعترف القمني بنفسه أنه قد حصل على تلك الدرجة بالمراسلة من جامعة أمريكية بعد أن تعثرت به السبل للحصول عليها بالطرق التقليدية، وإن كان قد ذكر عنوان رسالته وهي بعنوان «رب الثورة أوزيريس» (وهو أحد كتبه)، كما عدَّد أسماء الأساتذة المصريين ودرجاتهم العلمية الذين عينتهم الجامعة للإشراف على البحث ثم مناقشته، وحدد المآخذ التي أخذوها عليه وعلى البحث. وربما لا يكون هذا كافيًا لإقناع الجميع بحصول الرجل على الدرجة إلا أنه كان كافيًا لأن تمنحه الدولة وقتها جائزتها التقديرية الأرفع شأنًا عام 2009، أي بعد سنوات من حصوله على الدرجة، وأتصور أن منحة تلك الجائزة كان سيكون من الصعوبة بمكان حال إن كان قد ثبتت عليه حقًّا تهمة التزوير، أما إن لم تكن الدرجة أصلية بالفعل فلربما يكون الرجل قد وقع ضحية لملعوب ما تلاقى مع لهفته ورغبته الشديدة في الحصول على درجة علمية يعلم ونعلم جيدًا صعوبة وربما استحالة الحصول عليها من الجامعات المصرية لمن كان يسبح ضد التيار مثله؛ ولكن بالرغم من كل شيء، وسواء كان القمني يحمل الدرجة أم لا، فمن المؤكد أنه كان ذا عقلية أكاديمية فذة تتضاءل أمامها عقليات العديد من حملة الدكتوراه في هذا الزمان، كما كان مرجعًا في علم الأديان المقارن لا يستهان به، وهو ما تشهد به بوضوح كتبه وأبحاثه العديدة وحواراته ومحاضراته القيمة، وكذلك ما شهد له به معاصروه من المفكرين الأحرار وباحثي التاريخ، فلم يكن مثله ليحتاج للدرجة العلمية سوى لدواعي الاسترزاق والعمل كما أوضح هو نفسه؛ وبالمناسبة فحتى وإن أخطأ







القمني أو غيره فإن هذا لا يجعل أيًّا مما يطرحونه من أفكار أقل قيمة أو التماسًا للأجوبة المنطقية، إذ يُعرف الرجال بالحق ولا يعرف الحق بالرجال وكلٌ يؤخذ منه ويرد، كما أن الأفكار قائمة بذاتها ويمكن اختبارها والتأكد من صدقها وجدواها بمعزل عن هذا الرجل أو ذاك وسيرته.

تراجع القمني عن أفكاره

تعرض القمني خلال رحلته الفكرية لعدة أزمات كان من أهمها تلك الحملة الإرهابية الشرسة التي واجهته وخاصة بعد تفجيرات طابا وارتفاع حدة الإرهاب بمصر، وما كان على أثره من تلقيه للعديد من خطابات التهديد من بعض التنظيمات الإرهابية المتشحة بعباءة الإسلام؛ ويعترف القمني أنه شعر وقتها بالخوف والجزع وإن لم يكن جزِعًا على حياته هو بالأساس بل على حياة وسلامة أطفاله الصغار وأقرب الناس إليه، فقام بعد أن تصاعدت حدة التهديدات ونبرتها بكتابة رسالة اعتزل فيها العمل كباحث ومفكر في الأديان كان نصها؛ «تصورت خطأ في حساباتي للزمن أن بإمكاني كمصري مسلم أن أكتب ما يصل إليه بحثي وأن أنشره على الناس، ثم تصورت خطأ مرة أخرى أن هذا البحث والجهد هو الصواب وأنى أخدم به دينى ووطنى فقمت أطرح ما أصل إليه على الناس متصورًا أنى على صواب وعلى حق فإذا بى على خطأ وباطل، ما ظننت أنى سأتهم يومًا في دينى، لأنى لم أطرح بديلًا لهذا الدين ولكن للّه فى خلقه شؤون».

كفر القمني

مرت سنوات وكبر أطفال القمني وصاروا بالغين ومستقلين وكبر القمني نفسه وأصبح أقل تشبثًا بالحياة، فعاد من جديد ليثير الزوابع والأعاصير الفكرية بإعلانه من خلال مؤتمر صحفي ببروكسل (وهو مسجل ومذاع على منصة يوتيوب لمن يريد ان يشاهده) أنه «كافر». جاء هذا الإعلان بمثابة صدمة كبيرة لوهلة، إذ إن للكلمة نفسها وقع ثقيل، ولكن ما إن عدَّد القمني ما هو كافر به حتى وضع سامعه في موقف لا يحسد عليه، فهو قد أعلن كفره بأمور لا يمكن لإنسان عاقل ذي ضمير إلا أن يكفر بها، أمور مشينة ملحقة بالدين تنزع عنه جلاله واحترامه وتجعله أشبه بعصابات المافيا عاتية الإجرام، ثم ترك القمني الاختيار للمتلقي ان يحدد إذا ما كان هو أيضا كافر بها مثله أم أن تلك اللطخ حالكة السواد الملحقة بدينه ومنظومته الأخلاقية لا تسبب له أدنى مشكلة؟

بماذا كفر القمني؟

ما أعلن القمني كفره به هو دين التعصب والكراهية والعنف والقتل والتفجير والإرهاب، كفر بدين يصادر مفهوم الفضيلة لصالح منظور خاص ومبتسر ومختل عنها ويريد فرضه على العالمين، كفر بدين ينكل بمخالفيه ويقتل المرتدين عنه ولا يقبل بالحوار، كفر بدين السبي والاسترقاق واستحلال دماء البشر وأموالهم وأعراضهم، كفر بنكاح الصغيرة ومفاخذتها واستحلال جسدها، كفر برضاع الكبير وما شابه من أفكار خزعبلية مريضة لا يمكن حتى التفكير في تطبيقها، كفر بدين يعادي العلم ويحقِّر من شأنه ويكرس للجهل والخرافة والاستغراق في الغيبيات، كفر بدين يسعى لغزو العالم ويؤمن بضرورة محاربة باقي الأديان والطوائف وإخضاع

أتباعها بكل ما أوتي من وسائل.
لم يكفر القمني أبدًا بدين السلام والمحبة والرحمة والتراحم، بل أعلن أن كل ما سبق هو دينه وإيمانه الذي يحبه ويعتز به، فهلَّا سألت نفسك أبدًا إن كان قد أخطأ فيما آمن أو كفر به؟ المشكلة إذًا ليست في سيد القمني بل هي في المتلقي بالأساس، فإن كان يشارك القمني إيمانه بإله الرحمة ودين العدل والسلام فلسوف يدرك تمامًا لماذا يرفض أن يرتبط دينه بالعنف والإرهاب والذبح والقتل، ولماذا هو كافر بما أعلن الكفر به، أما إن كان هذا المتلقي من أتباع شريعة العنف والبطش والإرهاب فلن يرى في القمني بطبيعة الحال سوى زنديق مرتد أشر، فهل المشكلة حقًّا في سيد القمني أم في بعض من عقولنا التي لم تعد تفكر؟

هل سيرحم الله سيد القمني؟

حال إعلان وفاة القمني كان من الملاحظ أن هناك من بين من نعاه وترحم عليه، وبرغم شماتة البعض وحقدهم المقدس، الكثير من متابعيه ومحبيه المسلمين الذين ترحموا عليه ودعوا اللّه له بأن يدخله فسيح جناته، فلماذا توجد لدى مثل هذا الرجل مثل تلك الحظوة عند بعض المسلمين؟ ولماذا يحسنون الظن به ويدعون له ولا يرون اللّه بملق به في عذاب أليم؟
هذا يعتمد مرة أخرى على نظرة المتلقي للّه، فإن كان يظن أن اللّه سوف يعاقب



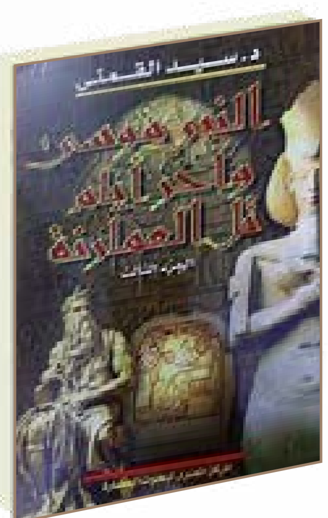
إنسانًا هو من خلقه ومن زوده بعقله بسبب تجرؤه على استعمال كل ملكات هذا العقل، وإن كان يرى اللّه بظالم لعباده الذين خلقهم، فهذا فقط هو وكيف يفكر، ولكن عليه أن يعلم أن هناك آخرون يتراءى لهم أن اللّه لم يزودنا بمثل هذا العقل اعتباطًا أو لكي نعطله عن العمل أو نركنه جانبًا، بل إن في ذلك لازدراء واستخفاف بعظمة خلق اللّه وإهدار لها، كما أن هناك الكثير من المسلمين الأسوياء، ممن لم تفسد أفكار الإسلام السياسي فطرتهم بعد، ما زالوا يرون أن اللّه رؤوف رحيم.

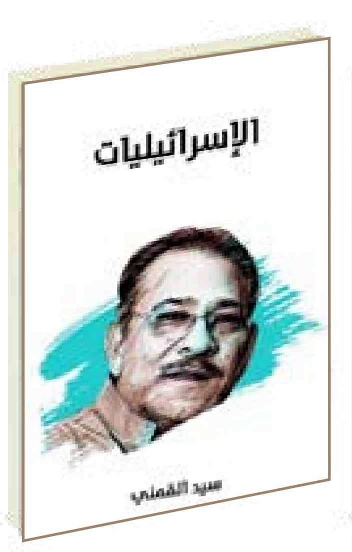
رحيل القمني

شاءت الأقدار أن يلفظ سيد القمني أنفاسه الأخيرة بعد أيام معدودات من آخر حديث له، وهو الحوار الذي أداره الإعلامي إبراهيم عيسى مشكورًا على برنامجه التلفزيوني «مختلف عليه»، وقد تحدث القمني خلال هذا الحوار بجرأة وصراحة وشفافية من لم يعد يهاب الموت بل من تقبله وتصالح معه وصار ينتظره بصدر رحب، فجاء حديثه بمثابة خطبة وداع لمحبيه وللشعب المصري ولشعوب المنطقة، ورأيناه رغم الشيخوخة والمرض قويًّا صامدًا حاضر الذهن متقد العقل كعادته، وعازمًا على ما يبدو على ألا يقضي نحبه ويقابل ربه إلا بعد أن يقول كل ما كان يريد قوله وهو ما قد كان، وكأنما أرادت الأقدار بذلك أن تقطع الطريق على أي من تسول له نفسه أن يدَّعي زورًا وبهتانًا أن القمني قد تراجع عن آرائه قبيل وفاته مثلما ادَّعوا على كثيرين.

إرثه الفكري

لم يترك القمني من متاع الدنيا الكثير فهو لم يكن يملك منه الكثير، بل كان يعيش وحيدًا في شقة بسيطة في مدينة 6 أكتوبر اشتراها بعرق جبينه من دخل كتبه ومن المبلغ المالي الذي حصل عليه بعد فوزه بجائزة الدولة التقديرية، ولكنه أوصى قبيل وفاته بنشر كل إنتاجه وإرثه الفكري المكون من عشرات الكتب وآلاف المقالات على شكل كتب رقمية مجتمعة تحت سقف واحد بالشبكة العنكبوتية، وبحيث يمكن للجميع أن يحصلوا عليها بلا أي مقابل، هذا بالإضافة لمئات اللقاءات المسجلة التي يزخر بها اليوتيوب؛ كما ولم تحاول أسرة القمني معارضة تلك الوصية والتي ستؤثر ولا شك على العائدات البسيطة التي يحصلون عليها من مبيعات كتبه الورقية، فكان الرجل وكأنما يهدي هديته الأخيرة لشعبه الذي أحبه وانتمى إليه، ولكل الشعوب الإسلامية والناطقة بالعربية التي أحبها وانتمى إليها، ثقافةً ولغةً وحضارة ○





ثقافـات وفنون



ناصر الحلواني..

لم أنشغل بفك معضلة الاغتراب بقدر اهتمامي بالتعبير عنه، لأنني فهمت أسبابه، والتي رأيتها في محدودية الثقافة، بين المثقفين!

الروائي والمترجم ناصر الحلواني واحد من الكتاب المصريين، الذين ظهروا في مرحلة التسعينيات من القرن الماضي، ولجأوا إلى نوع من الكتابة المكثفة التي تميل إلى الاحتفال بالرمز إلى حد الغموض، درس الفلسفة في كلية الآداب، وتخرج منها عام 1983، وقد لقي بعد صدور مجموعته الأولى «مدائن البدء» عام 1989 ترحيبًا كبيرًا من جانب النقاد، ثم توالت أعماله وتنوعت بين الإبداع الروائي والترجمة التي نقل من خلالها أعمالًا أدبية ونقدية لكثير من المبدعين

الغربيين، وهذا الحوار معه يأتي كمحاولة لتبين وجهة نظره في الكتابة الإبداعية وعوالمها المختلفة. ناصر الحلوانيأصدر عدة كتب في القصة والرواية: «مدائن البدء» نصوص قصصية، «غوايات الظل» قصص قصيرة، «مطارح حط الطير» رواية، «أرواح تترى» قصص قصيرة، «لحظات» قصص قصيرة جدًّا، ومن أعمال الترجمة: «التأويل والتأويل المفرط» أمبرتو إكو، «أرقام في الظلام» إيتالو كالفينو، «اعترافات روائي شاب» أمبرتو إكو، مسرحية «درس هيباتيا الأخير» أرماندو روسا، مسرحية «سقراط» فولتير، والعديد من القصص القصيرة والمسرحيات، وشارك في ترجمة موسوعة ستانفورد للفلسفة (حوالي 16 مدخلًا).

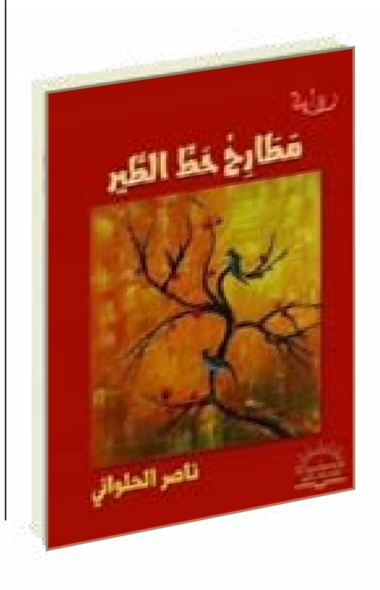
حاوره :
حمدي عابدين

في مجموعتك القصصية «مدائن البدء» هناك نوع من التكثيف الشديد، فضلًا عن الاحتفال بمشهدية تقترب كثيرًا من التجريد.

هذا صحيح، ولإدراكي باختلافها عن الكتابة السائدة في ذاك الحين (1989) أضفت، على غير عادة كتاب القصة القصيرة، مقدمة للمجموعة، كدليل إلى وجهتها وكيفية التعامل معها لتحقيق قراءة أفضل، قلت «لتكن البداية تساؤلًا، يجيء كأسطورة تقبل كل التفاسير، يستغرق كل الإجابات الممكنة، يأبى على التحدد. هل ثمة نهاية حقيقية، يقين مطلق؟ أم أن النهاية الأولى بداية أولى في الآن ذاته؟ لكن كذلك، ربما، تلك الكتابة؛ سعي إلى الجوهري، إلى وهلات التكثف الإنساني، فيما ترصده من حالات أو مواقف، قد تتجاوز قليلًا، أو كثيرًا، أساليب الكتابة القصصية المعتادة والمتوقعة، وقد تقترب، بشكل أو بآخر، من أساليب الكتابة الشعرية، وفي كل الحالات تقف على تخوم العديد من أنواع الكتابة الأدبية والفنون».

حدثني عن المؤثرات التي دفعتك للجوء لهذا الشكل في الكتابة، وساعدت في تشكله على هذا النحو.

بالإضافة إلى الطبيعة الشخصية للكاتب، التي تميل إلى انتقاء ما يلائمها، فقد كان المؤثر الجوهري هو نظرتي الفلسفية إلى العالم، فقد كنت مشبعًا بنظرة مثالية، أفلاطونية تحديدًا، جعلتني أتجاوز الكثرة الأرضية والمادية إلى الجوهر المعنوي، اللب، فكنت أقصد إلى تجسيد الفكرة، بأكثر من مجرد التعبير عنها، وكنت أرى ذلك في الموسيقى، والفن التشكيلي، وبعض الشعر، وبعض فنيات السينما، والعنصر الأهم كان هو اللغة، وأنت تعلم كم هي ثرية ودقيقة لغتنا العربية، إلى جانب قدرتها الفذة على تجسيد المعاني الجليلة والعميقة بكلمات قليلة، وتجلى ذلك في القرآن والحديث النبوي، وكذلك في الشعر العربي القديم.



في القصص أيضًا تقوم بتضفير الواقعي بالحلمي، والسرد القصصي بالشعري، والمحكي العادي بالسريالي؟ هل كنت تطمح بهذا المزيج إلى الوصول ربما لقارئ معين ذي قدرات خاصة لا تتوفر للكثيرين؟

كما ذكرت آنفًا، فقد كنت أستمد من كل فن قدرته على التجريد ووجازة التعبير عن الجوهري، ومن بين ذلك كان تراثنا العربي، ومجازه المبدع، والفن التشكيلي بعلاقات ألوانه المشحونة بالمعاني، والموسيقى (الكلاسيكية تحديدًا) بعمق لمسها لأغوار المشاعر

وتجسيدها لروح الحدث، وغيرها من الفنون والآداب. والحق أنني لم أكن أتوجه بكتابتي إلى قارئ بعينه، كما هو المعتاد والمتصوَّر، وإنما كان طموحي، وما زال، أن تصنع كتابتي قارئها، وهو أمر، أعلم، شديد الصعوبة، وتحدٍّ ليس بالهين.

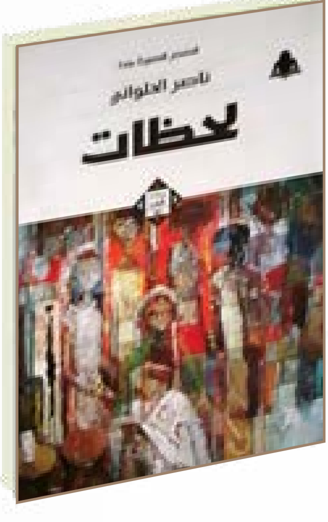
لكن ما الذي دفعك لكتابة تعاني على هذا النحو من نوع خاص من الاغتراب والهامشية تضاف لاغتراب موجود وواقع بالفعل للكتابة القصصية والإبداعية عمومًا؟

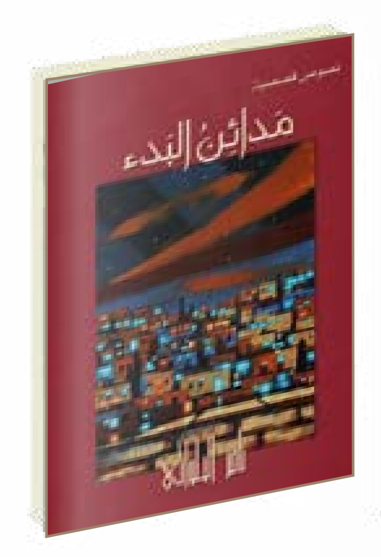
تلك كانت مغامرتي، التي لم يدركها كثيرون، حتى من النقاد، وإن وجدت صداها لدى الأكثر من كتَّاب جيلي، والحقيقة أني لم أكن مشغولاً بفك معضلة الاغتراب بقدر ما تركز اهتمامي في التعبير عنه، لأنني تصورت أنني فهمت أسبابه، والتي رأيتها في محدودية الثقافة، بين المثقفين! وأقصد بالثقافة معناها الواسع؛ من فهم وقدرة على رؤية الواقع، الاجتماعي والسياسي والبشري والنفسي وغير ذلك، بنظرة متكاملة، بينما يبرع مثقفونا، عادة، في الجانب الأدبي والنقدي فحسب، وكذلك الجهل المنتشر في أوساط العامة، واستغلال ذلك كله من جانب المنوط بهم حل تلك المشكلة. وهي حالة رأيت محاولة الخلاص منها نوعًا من الهروب والنجاة بالنفس، وكيف أفعل ذلك وأنا صاحب قلم، ويلزمني مشاركة من أعبر عنهم أحوالهم ومصائرهم، ليتحقق الصدق لأعمالي.

كتابة النص القصصي القصير جدًّا بهذا الشكل من الغموض، إلى ماذا يمكن رده في وجهة نظرك؟

اسمح لي أن أختلف معك حول المفهوم؛ فالغموض إخفاء ومداراة وتعمية، أما ما قصدت أنا إليه فهو الترميز القابل لفك شفرته، والمجاز المتضمن لمفاتيحه، وإن كنت أتفق معك في صعوبة فك الشفرة، ويرجع ذلك ربما إلى محدودية الثقافة بشكل عام لدى القراء، ولعل هذا مرجعه إلى موضوع القراءة والتعلم في ثقافتنا، ومثال ذلك حين ألجأ في عملي إلى رمز تاريخي، أو أسطوري، أو مفهوم موسيقي أو تشكيلي، فمن لديه تلك الثقافة المتنوعة ليدرك المدلول والمعنى المقصود من ذلك؟ وهذا ما أردت إثارته لدى القراء، أن يُثري النص معارفهم، ويحثهم على البحث عن المعنى، لتنشيط ملكة النظر والنقد والفهم لواقعهم. وأذكر هنا موقفًا طريفًا، كنت قد كتبت نصًّا بعنوان «سوناتا النافذة»، وقرأته في لقائنا الدوري، حينذاك، في منزل الأديب إدوار الخراط، فإذا به يسألني: أنتَ عارف يعني إيه سوناتا؟ فابتسمت وقلت: أعرف. والمقصود؛ أن يحاول القارئ أن يعرف ليدرك الدلالة، ويفك شفرة النص، وتتطور قدراته ليصل إلى فك شفرة العالم.

في كتاباتك القصصية يكاد يسيطر الحس الصوفي بمعناه المتسامي في العشق والنشوة والسعي لما هو إلهي على أجواء الأعمال، ويظهر مضفورًا فيما هو حسي وجسدي. كيف ترى ذلك؟ وما الذي ترمي إليه من خلال هذا المزج حيث يتعارض





كل عنصر من عناصره في جوهره مع الآخر ويتناقض معه؟

يرجع ذلك إلى طبيعتي الشخصية، وما أثر فيها من جوانب فلسفية وفكرية، فقد كنت، وما زلت، ميَّالًا للعزلة، نظرًا لطبيعتي التأملية، والعالم يسلبك هذه المتعة إن قدر على إغوائك وشدك إليه، والتصوف، بمفاهيمه، وأحواله ومقاماته المجردة، وليس بشطحاته الفكرية، هو ما جذبني، أو لنقل انجذب إليَّ، حيث كانت نفسي بيئة خصبة له. أما تجليه أدبيًّا، فلأنه كان التعبير عن السمو والرفعة والنقاء، وهذا ما رغبت في نقله إلى قارئي، بالإضافة إلى الجانب المعرفي، وأقصد به الجانب الأخلاقي، فالجسد مادة أرضية معتمة تتسم بالشهوانية، ولكنه يؤوي روحًا من مادة سماوية نورانية تتسم بالأخلاقية، وبينهما يدور الصراع الأزلي الأبدي، ودعوتي أن على الإنسان أن يدرك أن مادة جسده تنطوي على روح نقية، فلا يهملها، وعلى علاقاته بالعالم أن تمضي بحسب هذا الجانب الروحي، وهذا لا يكون فجأة، بل عبر معاناة ترقى به من حال إلى مقام، فحال أسمى، وهكذا، إلى أن يصل إلى حال تجسيد المثال الواقعي، في قلب عالمه الأرضي، وهذا خلاف ما ذهب إليه أفلاطون، من تحقق المثال في عالم المثل المتعالي.


إدوار الخراط


رضوى عاشور

صلاح فضل



في رواية «مطارح حط الطير» تلجأ إلى تفكيك مركزية الحدث. وتعدد مستويات السرد والاجتراء على التناص، وهناك هيمنة المتخيل السردي على الواقعي، ألم تخش أن يؤدي ذلك إلى تشكيل صعوبات وعوائق معينة تجعل تلقيها يحتاج إلى خبرات معينة في القراءة لا تتوفر لدى كثيرين، مما يحول دون تلقيها من جانب بعض القراء؟

بالنسبة لبنية الرواية، ومسألة تفكيك الحدث، فقد رغبت أن تتناول الرواية تاريخ الأندلس منذ عبور طارق بن زياد وموسى بن نصير إلى ساحل شبه جزيرة إيبيريا (الأندلس) وحتى تسليم أبي عبد اللّه مفاتيح غرناطة إلى فرديناند وإيزابيلا، وهي فترة بالغة الطول (711م إلى 1492م)، حوالي ثمانمائة عام، بالإضافة إلى أنني لم أقصد إلى كتابة رواية تاريخية بالشكل المعروف، بل قصدت إلى التعبير عن الدلالات والمعاني، واستلهام الأحداث التاريخية، كنوع من فهم التاريخ، للإفادة منه في فهم واقعنا في زمن القراءة، ولهذا كان الشكل الأنسب لذلك، ولطبيعة أسلوبي المكثف والموجز، هو تقسيم التاريخ إلى لحظات حاسمة تعبر عنه، ولعلك تلاحظ، وهو أمر لم يلحظه أو يشير إليه أحد، أن فصول الرواية ثمانية، وتاريخ الأندلس بالقرون ثمانية. أما هيمنة المتخيل، فهو الأنسب لعمل أدبي لا يقصد إلى

التأريخ، بل إلى خلق نص إبداعي وجمالي يثير في القارئ شغف النظر إلى الأحداث من وجهة مختلفة، أعمق وأكثر إحاطة. بالإضافة إلى نظرتي إلى الفن عمومًا، والإبداع الأدبي خصوصًا باعتباره عاملًا تربويًّا، إلى جانب العاملين المعرفي والأخلاقي، يرقى بذائقة المتلقي، ويحفز لديه الإحساس بالمتعة الجمالية الراقية، فلا يقبل إلا بما هو راقي، سواء في حياته الشخصية أو الاجتماعية، بما يعمل على الارتقاء بالمجتمع الإنساني بشكل عام. أما صعوبة التلقي، فهذا ما حدث بالفعل، ولكن مرجعه ما سبق أن ذكرته عن الحالة الثقافية والمستوى المعرفي لدى القارئ عمومًا، فالرواية حشد من الدلالات والإشارات والرموز، فكانت تحتاج إلى معرفة، ولو بسيطة، بتاريخ الأندلس وأهم أحداثه وشخصياته، فعلى سبيل المثال، في فقرة من الفصل السادس «خلوة التجربة»، أقول: «ملكٌ رأته يتفقدُ مواقعه، يطوفُ بين جنده، يُصلي بفرسانه، ويسعى بفتوحاته عبر أندلسه، إلى مملكة الغالْ، فتلحقُ بركبِهِ، وتذهبُ والذاهبين إلى غزوهم، يفتحون المدائن العامرة، يغنمون نفائس أيقون وجوهرٍ، يراكمُونَها في خيمة غنائمهم، ويحملون على الإفرنج، يأخذونهم أخذ المتاهة للضَّالِين، بتدبيرِ قائدٍ، دنياه سوى سيف سهل السَّجايا موسوم بطُغرائه، وروحه سوى حرف يحرث أزمانًا بائرة، ليغرسه في معارفها، يتقدم مثل راية، ومثل ريح يتبعه مجاهدوه، ينفذون في الهول المحيط، فتغشى الساحات صلصلةٌ ولغةُ موت، وأنَّاتُ دروع هلعت صُلبانها، تُخادع بفرارها، لتنسلَّ من فلولها المهزومةِ سريةٌ تسلبُ خيمة النفائس المغنومة، فتتبدل سَكرة أعراب وبربر يرتدون عن نصرة ملكِهم ليدفعوا السالبين عن مادة كنوزِهم، تاركين أميرَهُم لسيفه، واختلال يسود صفوف مجاهديه».

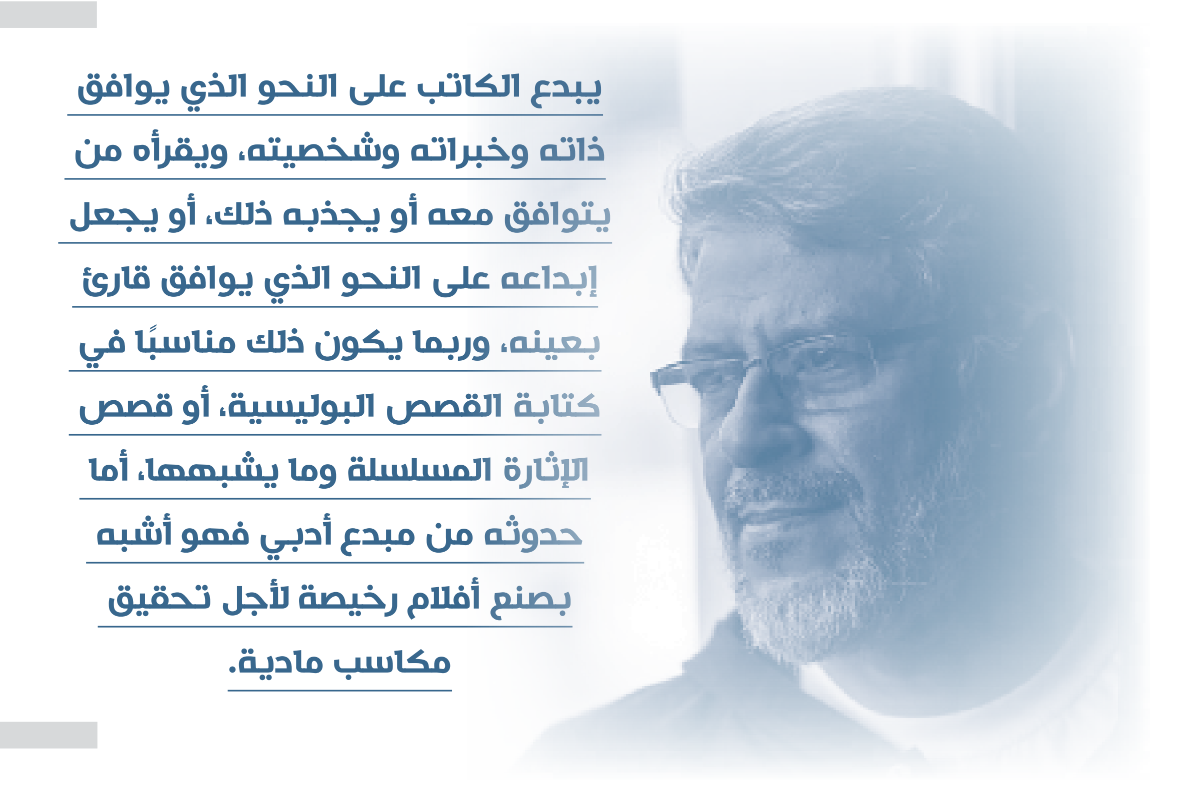
فهل يمكن، ببساطة، أن يدرك القارئ أن ذلك وصف لمعركة «بلاط الشهداء» بقيادة عبد الرحمن الغافقي، رغم أني ذكرت في الفقرة السابقة لها مباشرة: «تُريقُ على جسده بعضًا من رمل تحنَّى بدمهِ، وتقرأ آية من كتاب شهادته، فيعبق تيهُها بصوت أذان له سحر نبوءة ترتاد تخيالها، ويتردد في أسماع العابرين، يرتدُّ صداهُ إلى جبل كعَرشِ ملكٍ غافقي، حاشيةُ بلاطِ الشهداء».

وهكذا تجدني أضع المفتاح إلى جوار اللغز، حتى يفرغ القارئ إلى إدراك الدلالات، وتحصيل المعاني، وفهم لسرائر الحدث، ليشكل ملكة النظر والتأمل لديه، ووعيًا بواقعه الذي يحياه بالفعل.

حدثني أيضًا عن موقفك من القارئ باعتباره ضلعًا مهمًّا من أضلاع أي عمل إبداعي..

تقوم العملية الإبداعية، بمعناها الأوسع، على ثلاثة أضلاع: الكاتب والناقد والقارئ. ويحدث الخلل في المجال الإبداعي بضعف واحد أو أكثر من هذه الأضلاع. بالنسبة لمسألة تصور الكاتب لقارئه فأضعها، كإشكالية، على هذا النحو، يبدع الكاتب على النحو الذي يوافق ذاته وخبراته وشخصيته، ويقرأه من يتوافق معه أو يجذبه ذلك، أو يجعل إبداعه على النحو الذي يوافق قارئ بعينه، وربما يكون ذلك مناسبًا في كتابة القصص البوليسية، أو قصص الإثارة المسلسلة وما يشبهها، أما حدوثه من مبدع أدبي فهو أشبه بصنع أفلام رخيصة لأجل تحقيق مكاسب مادية.

الأمر بالنسبة لي ليس فقط ما يريده الكاتب من قارئه، بل أيضًا ما يريد الكاتب لقارئه، فأنا أسعد بإعجاب قارئي بأعمالي، وكذلك بفهمه لها، ولكني أريد له أن يزداد وعيًا، ويرقى أخلاقيًّا، وجماليًّا، وإذا حرصت على أن أصنع ما يرضيه تمامًا، فسيكون ذلك نقيض ما أقصد إليه، للطبيعة البشرية التي تميل إلى السهل والواضح واليسير وما يرضي نوازعها وشهواتها الدنيوية العاجلة، أما الأرقى والأسمى فيتطلب خلاف ذلك؛ جهد، ومكابدة، ومخالفة النفس، وأهوائها. المسألة في مجملها أشبه بصراع فكري بيني ككاتب وبين قارئي، من أجل الوصول إلى حال من التوافق، يفيد فيها كل منا من الآخر.



يبرز الحضور الشخصي للمؤلف في تضاعيف الرواية والأحداث لديك، ويقوم بنوع من المراجعة والتحليل لصوت الراوي الخارجي والأصوات الأخرى داخل النص، في مكاشفة مع القاريء تسقط أقنعة الوهم القديمة التي كانت تراهن على محاكاة الواقع..

مقدمتي لرواية «مطارح حط الطير» مهرتها بتوقيع «نون»، وهو الشخصية الرئيسية، ولكنها جاءت في أسلوب يغاير أسلوب خطاب الراوي في الرواية، أردت بذلك القول إن ناصر الحلواني المؤلف هو نفسه نون بطل الرواية، ورأيتني أشبه بالمايسترو، لا يعزف، ولكن يقود العازفين، فهو موجود، وكان الشكل الفني للرواية يستلزم وجوده، ولو على نحو خفي، ليوجه دفة السرد إلى غايته، فلا يتوهم القارئ أنه أمام رواية تاريخية بالشكل المعتاد، فيفوِّت بذلك الفائدة الجوهرية الكامنة في تخليق نظرة إلى ذلك الحدث المهم والخاص في تاريخه، والاستفادة منه، وكذلك نظرة إلى التاريخ عمومًا، تقدر على تحصيل خلاصة جوهرية لمساره.

كيف ترى الواقع وتفاعلاته كمادة للكتابة الإبداعية لديك انطلاقًا من قصص «مدائن البدء» و«غوايات الظل»؟

الواقع، بشكل عام، متشابك ومعقد، وهناك نوع من الخبرات المستفادة بفعل التجارب الشخصية لكل إنسان، ولكن المستفاد بنحو جوهري قليل، كما أن الإنسان لا يمر في حياته بكافة أنواع التجارب، ولهذا، فإن الفن يقوم هنا بتجريد التجارب الفردية ليجعلها عامة، وكذلك بتصوير التجارب الأخرى ليفيد منها من لم يخضها. ودور المبدع، خاصة الأدبي، لا يقتصر على عرض صورة الواقع المعاش، فالسينما، مثلًا، أكثر قدرة على ذلك، أما الأدب فمادته الأولى هي اللغة، وهي أصعب تناولًا واستخدامًا، إذ على الكاتب أن يجعل اللغة قادرة على نقل الصورة الحسية، والمشاعر النفسية، والأفكار، وكافة الخبرات الحسية والمعنوية الأخرى بواسطة مادتها المجردة.

وفي المرحلة الأولى، كما ذكرت، كنت أتبنى نظرة مثالية تجريدية، وهي سمات بعيدة عن مفردات الواقع وطبيعته، فكان الأنسب اللجوء والاستناد بشكل كبير إلى اللغة، باعتبارها أقرب في طبيعتها لموضوعاتي. ولكن ذلك لا يعني البعد عن الواقعي والسردي، بل كان الحدث المسرود هو جسد النص، واللغة روحه، وكنت، حينها، أكثر شغفًا بالروح، فتبدى ذلك في شغفي باللغة. وفي مقدمتي لمجموعة «مدائن البدء» أقول: «وهذا هو ما تحاول تلك اللغة/ الكتابة –الإشكالية الأكثر إثارة– في سعيها للخروج من أسر التقريرية، وأحادية الدلالة، ووعائيتها المظنون بها، فهي في مجاهدتها من أجل تحقيق الرحابة الدلالية، وسريَّة المرجع، تأبى اتخاذ الموقف البطريركي إزاء المتلقي، فهي لغة شبقة للتعددية، تفترض الكثافة الدلالية شرطًا أوليًّا لحيويتها، ويرتهن وجودها بقدرتها على الاستمرار في الإحالة، وقبولها الدائم للصياغات المتولدة».

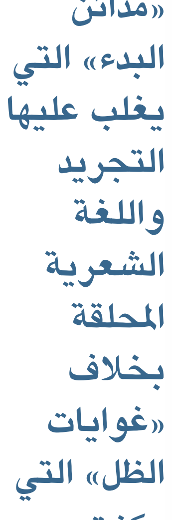
في كتابه «الرواية الجديدة» وعن رواية «مطارح حط الطير» قال الدكتور صلاح فضل إنها رغم لغتها الشعرية الفاتنة عجزت عن استيعاب تفاصيل الحياة على الطريقة السردية ولم تستمد نسغها من معاناة الحياة الفعلية، ولا أحداثها الراهنة المعاشة أو المتخيلة، بل تمتح من ذاكرة الكلمات وتعب من سطور الكتب دون أن تعتمد على مرجعية حيوية مكتملة تتيح لها فرصة الانتظام والاتساق.. كيف ترى ذلك؟

مع كل التقدير للدكتور صلاح فضل، فإن بُعدي عن تفاصيل الحياة سردًا ليس عجزًا، بل أسلوبًا وتميزًا لشخصيتي الأدبية، فكما قلت، لم أكن أكتب تاريخًا، مثلما أبدعت الراحلة رضوى عاشور في ثلاثيتها الروائية «غرناطة» و»مريمة» و»الرحيل»، بل كنت أستلهم تاريخ تلك الحقبة وأصوغ ذلك بنحو شعري، لأصور جوهره وتجليات وجوده وعواقب أحداثه، وهذا لا يتناسب أسلوبًا ونظرةً مع سرد الوقائع الفردية والأحداث اليومية، مثلما هو الحال في الروايات التاريخية، الضخمة الحجم، فيما لم تزد رواياتي عن 120 صفحة، جاءت أشبه بمتتالية شعرية، تترنم بما يشبه فلسفة للتاريخ.

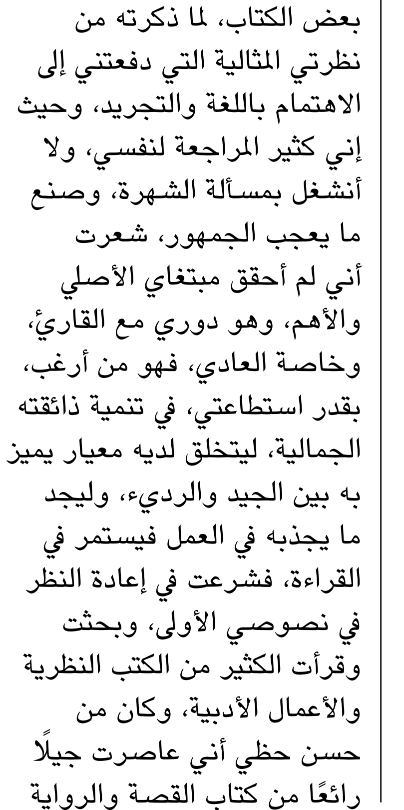
ترجمت كثيرًا من قصص وإبداعات توني موريسون، وإيتالو كالفينو وعبد الرازق

جورنه وأوسكار وايلد، وبريخت، وكلاريسلسبيكتور، وكيت شوبان، وأدريانا ليسبوا، وقبلهم أمبرتو إيكو.. ما الذي أضافه المترجم ناصر الحلواني لوجهه الآخر الكاتب؟

تمثل الترجمة لي نوعًا من القراءة، المتأنية والعميقة لنوع الكتابة الذي أفضله، ويوافق شخصيتي الإبداعية، ولهذا لا أترجم، في غالب الأحيان، غير الأعمال التي تقترب في مزاجها من أعمالي، وأقصد بذلك الجانب الشعري والكثافة وتألق المجاز، فمعظم من ترجمت لهم هم، إلى جانب كتابة القصة والرواية، شعراء. أما فعل الترجمة بالنسبة لي، فكان ذا فائدتين، الأولى: الانشغال بعمل في فترات الركود الإبداعي، والثانية: نافذة ثقافية ومعرفية بالغة الأهمية، سواء من الوجهة الإبداعية؛ بالتعرف على الجديد من أساليب سردية، ومجازات، وتراكيب، وتصوير إبداعي للأحداث، وبنية العمل، ومن الوجهة المعرفية؛ بالاطلاع على مناهج فكرية، وأساليب تناول الأفكار العميقة ببساطة متمكنة، وكذلك التعرف على حيوات المبدعين، وتأثيرات واقعهم وشخصياتهم على إبداعهم. ومن المؤكد أن ذلك كان مؤثرًا في فكري وأسلوبي، وفي تناولي لموضوعاتي القصصية، وإن بنحو غير مرئي. وبشكل عام فإن الترجمة، كاطلاع على ثقافة مغايرة، يحقق نوعًا إيجابيًّا من التحرر الفكري، والانفتاح العقلي، والتنوع الإبداعي، والخروج من أسر المجال البيئي للكاتب إلى رحابة إبداعية لا تحدها حدود.




في مجموعتك القصصية «غوايات الظل» هناك محاولات للبعد عما قيل عن مجموعتك السابقة «مدائن البدء» التي يغلب عليها التجريد واللغة الشعرية المحلقة بخلاف «غوايات الظل» التي ركزت خلال معظم قصصها على السردي لتكون له الغلبة على فضاء وأجواء العمل القصصي.. ما الذي دعاك للجوء لذلك التحول السريع خاصة وأنك لقيت دعمًا نقديًّا كبيرًا بعد صدور المجموعة الأولى، لماذا لم تسع في الطريق نفسه وتحفر في نفس الاتجاه؟



بعد صدور مجموعتي «مدائن البدء»، لمست الإعجاب الواضح بكتابتي وتميزها لدى القراء من الكتاب والنقاد، ولكنني لمست أيضًا صعوبة في التلقي لدى القارئ العادي، بل ولدى بعض الكتاب، لما ذكرته من نظرتي المثالية التي دفعتني إلى الاهتمام باللغة والتجريد، وحيث إني كثير المراجعة لنفسي، ولا أنشغل بمسألة الشهرة، وصنع ما يعجب الجمهور، شعرت أني لم أحقق مبتغاي الأصلي والأهم، وهو دوري مع القارئ، وخاصة العادي، فهو من أرغب، بقدر استطاعتي، في تنمية ذائقته الجمالية، ليتخلق لديه معيار يميز به بين الجيد والرديء، وليجد ما يجذبه في العمل فيستمر في القراءة، فشرعت في إعادة النظر في نصوصي الأولى، وبحثت وقرأت الكثير من الكتب النظرية والأعمال الأدبية، وكان من حسن حظي أني عاصرت جيلًا رائعًا من كتاب القصة والرواية



والشعر، كما كانت محاولتي تلك نوعًا من التطور، حاولت فيه أن أمزج بين أسلوبي الشعري، والتي جاءت نصوصه الأولى أقرب إلى قصيدة النثر منها إلى القصة، وبين تطوير الجانب السردي، وأن أوازن، بقدر المستطاع، بينهما، ليجد القارئ جسدًا واضحًا يأخذ به بسهولة إلى روح النص. ولعل هذا ما حققته بنحو أكبر في مجموعتي القصصية «أرواح تترى» (2019)، وطبعًا نذكر هنا عوامل الخبرة المتنامية، وعمق النظرة، التي أخذتني، فلسفيًّا، إلى البحث عن المثال المتحقق بالفعل في الواقع.

ففي «غوايات الظل» كانت قضيتي هي ذلك العالم المطمور بالظل، عالم الحقيقة، عالم المشاعر الإنسانية والأفكار التي دفعت بها ظروف عصر جديد –يؤمن بالسطحي واللامع والقابل للاستهلاك السريع– إلى خلفية حياتنا بنوع من القمع المتحضر، وفي الظل كانت لحظات من تاريخ يتم تجاهلها، وكانت فاعليات إنسانية يتم قهرها، ومن جهة ثانية انشغلت فنيًّا بمحاولة تحقيق التوازن الفني بين اللغة وموضوعها، وهنا كنت أنظر إلى اللغة كمماثل للون في التصوير، للحجر في النحت، إنها لا تقل أهمية بحال من الأحوال عن موضوعها، كما أن ما بينهما، رأيته أشبه بما بين الروح والجسد من علاقة. ومع هذه المجموعة تولدت أمامي قضية جديدة أكثر عمومية، تتعلق بالواقع العربي في اللحظة المعاصرة، وبدأت تساؤلات حول انتماءاتنا التاريخية، وإلى أي حال صارت حضارتنا العربية، وبدأت تأملاتي في تاريخنا، فوجدتني أنجذب إلى تلك الطبيعة الخاصة بشخصيتنا، ملامحها السلبية التي أدت إلى تكرار تفككنا، وفي النهاية إلى انهيار حضاري ما زلنا نعانيه حتى اليوم، وملامحها الإيجابية الكامنة في الظل، بفعل الضوء المبهر للثقافات الخارجية وهيمنتها الماكرة والهائلة، وتصاعد اهتمامي بتلك القضية حتى قررت أن تكون هي موضوع روايتي الأولى.

لماذا رجعت، في مجموعة «لحظات» إلى كتابة قصص قصيرة جدًّا، كأنك تكمل دائرة مدائن البدء، وما العناصر اللي اتكأت عليها في كتابة هذه المجموعة؟

القصة القصيرة جدًّا، بالمناسبة، تعد من الأشكال الأدبية الصعبة، ففي نص قد لا يتجاوز حجمه ما بين عشرين إلى مائة كلمة يتحقق السردي، والبنية، والصورة، والمفارقة، والوجازة، بالإضافة إلى المعنى المقصود، فكأنما أنت النفَّرِي في مواقفه، أو صوفي تجلت له في لحظة وجْد حقائق وأسرار خفية، أو فيلسوف يضع في عبارة مجمل فلسفته، وأن تجعل ذلك في شكل واضح ومفهوم وبسيط، قادر على أن يحمل إلى ذهن القارئ حكمةً، أو فهمًا، أو تؤثر فيه بشكل يجعله يغير من نظرته للعالم. وإذا رجعنا إلى أصل هذا الشكل من الكتابة فسنجده لدى الحكماء القدماء، وإبداعيًّا، هو نوع من التطور الفكري والإبداعي لدى الكاتب. من ناحية أخرى، ربما جاء هذا الشكل الفني نتيجة للتطور الحاصل في العالم، ثقافيًّا وتكنولوجيًّا واجتماعيًّا، وصار هو الشكل المناسب لقارئ هذا العصر، الذي غلب عليه التعجل وقلة الصبر على تصفح عشرات الصفحات. وبالنسبة لي فإن أعمالي القصصية القصيرة جدًّا في مجموعة «لحظات» تختلف عن نصوص مجموعة «مدائن البدء» كثيرًا، فهي مقصودة في هذا الشكل هنا، كما أنها سردية إلى حد كبير، وبعيدة عن مجال قصيدة النثر الغالب على المجموعة الأولى. وهي في النهاية شكل فني أجرب فيه بمثل ما أحب أن أفعل في أشكال فنية أخرى، مثل القصة الومضة، وهي لا تتجاوز السطر الواحد، والهايكو، وهو شكل شعري سردي في ثلاثة أسطر شعرية.

هل من أعمال جديدة قادمة؟

نعم، هناك مجموعة جديدة أوشك على اتمامها، وعنوانها «معنى الوردة»، وهو عنوان إحدى قصصها، تتضمن عددًا من القصص القصيرة، بعضها أطول من المعتاد في نصوصي السابقة، آمل أن تكون تطورًا جديدًا في كتابتي، وأن تلقى استحسانًا من القراء ○

رحلة مع "مي زيادة"



د.أيمن عيسى

لم تفتن الساحة الأدبية بشخصية أدبية نسائية مثلما فتنت بمي زيادة، هذه الشخصية الحائرة المحيرة التي ملأت الأسماع والتي انتهت حياتها نهاية مأساوية على غير المتوقع.

مي زيادة لبنانية الجنسية، ولدت بمدينة الناصرة الفلسطينية عام 1886، لأب لبناني وهو إلياس زيادة، الذي ارتحل عن لبنان ليعمل معلمًا بمدينة الناصرة، وهناك التقي بوالدتها الفلسطينية التي ترجع إلى أصول سورية، ومي زيادة اسمها الحقيقي «ماري» وهو الاسم الذي حولته بعد ذلك إلى «مي» الذي اشتهرت وعُرفت به. ولم يكن لها من الإخوة سوى أخ واحد توفي وهو صغير، فكانت مي هي كل حياة والديها، لدرجة أن والدتها كانت تقول بعد أن حققت مي شهرتها «إن الذي ينجب ميّ لا ينجب غيرها».

> **كان ضيوف الصالون من الجنسين، فكانت تحضره الكثير من سيدات وأنسات الطبقة الأرستقراطية، وكانت مي تجلس في صدر الصالون وكان حديثها لا يلتزم إلا العربية الفصحي ولا يحيد أبدًا إلى العامية ولو بلفظة واحدة، واستمر عقد صالونها لمدة خمسة وعشرين عامًا دون انقطاع..**



ولي الدين يكن

تلقت ماري إلياس زيادة أو مي زيادة أولى مراحل تعليمها بمدرسة الناصرة الابتدائية، وبعد عودة أبيها إلى لبنان، ودَّعَت فترات عمرها الأولى في الناصرة، وهنا كان بداية ظهور موهبتها الأدبية، التي تجلت في قولها لمدينة الناصرة وهي تودعها، إذ قالت لها «إيه يا ناصرة، لن أنساك ما دمتُ حية، سأعيش دومًا تلك الهنيهات العذبة التي قضيتها في كنف منازلك الصامتة، وسأحفظ نفسي الفتية ذكرى هتافات قلبي وخلجات أعماقي، لقد كنت لي مدينة الأزاهر العذبة، ومجال التنعم بأطايب الأوقات في وجودي». كتبت هذه الخاطرة وهي لا تزال في الرابعة عشرة من عمرها. وبعدها حصلت على الشهادة الثانوية من مدرسة راهبات عين طورة بلبنان، ثم انتقلت مع أسرتها للإقامة بالقاهرة عام 1907، والتحقت بكلية الآداب جامعة القاهرة عام 1916 تدرس فيها الأدب والفلسفة، وذلك إلى جانب ممارستها العمل الصحفي، كما مارست مهنة التعليم، فعملت معلمة للغتين الفرنسية والإنجليزية اللتين كانت تتقنهما بطلاقة، كما أجادت لغات أخرى وهي الألمانية والإيطالية والإسبانية واليونانية. كانت موسوعة لغات وآداب وحضارات وثقافات.

وفي بداية مراسها الشعر، فإنها أول ما كتبت شعرًا كتبته بالفرنسية، وكان أول ديوان لها بالشعر الفرنسي عام 1911 وعنوانه «أزاهير الحلم». ثم مارست الشعر العربي والكتابات النثرية، ومن أهم أعمالها: المساواة، ظلمات وأشعة، باحثة البادية وهو الكتاب الذي ألفته عن ملك حفني ناصف، غاية الحياة، سوانح فتاة، رجوع الموجة، عائشة تيمور، بين الجزر والمد. كما ترجمت ثلاث روايات، أهمها رواية «ابتسامات ودموع» للكاتب الإنجليزي ماكس مولر.

وأما عملها الصحفي، ففي بدايتها كانت تكتب تحت أسماء مستعارة، منها: شجية، إيزيس، السندبادة البحرية الأولي، والأعجب أنها من بين هذه الأسماء المستعارة كانت تكتب تحت اسم مذكر مستعار، وهو خالد رأفت. وكتبت بالعديد من المجلات والجرائد، منها: المحروسة، السياسة الأسبوعية، الأهرام، الهلال، المقتطف.

أما عن صالونها الثقافي الذي كان يجتذب القاصي والداني،

والذي يعد من أشهر الصالونات الأدبية في تاريخنا الأدبي، فإنها رأت المجتمع في حالة تتطلب نقاشًا وإثارة للعديد من القضايا المجتمعية والسياسية والأدبية، أرادت أن تكون لها يد في حراك مجتمعي شامل. من هنا فقد دعت إلى إقامة صالون أدبي في منزلها، وبمجرد إعلانها الفكرة فإنها لاقت قبولًا واسعًا وتشجيعًا، فكان الصالون الأدبي في بيتها كل ثلاثاء، وكان أول انعقاده عام 1913 أي بعد قدومها مصر بست سنوات، وكان ذلك أيضًا قبل التحاقها بالجامعة بثلاث سنوات. ولا نجد شخصية أدبية على الساحة إلا وتحضر صالون مي، ومنهم: أحمد شوقي، محمد حسين المرصفي، أحمد لطفي السيد، طه حسين، العقاد، الرافعي، إسماعيل صبري، رشيد رضا، المازني، زكي مبارك، عبد الرحمن شكري.

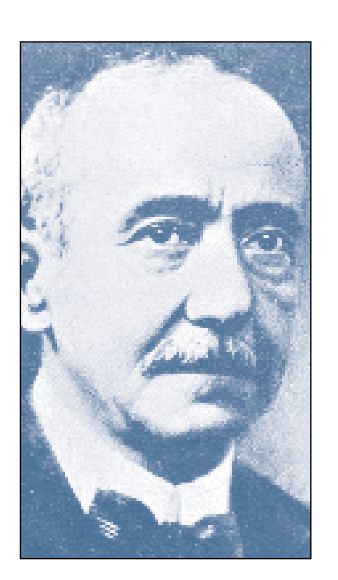
وكان ضيوف الصالون من الجنسين، فكانت تحضره الكثير من سيدات وآنسات الطبقة الأرستقراطية، وكانت مي تجلس في صدر الصالون وكان حديثها في الصالون لا يلتزم إلا العربية الفصحي ولا يحيد أبدًا إلى العامية ولو بلفظة واحدة، واستمر عقد صالونها لمدة خمسة وعشرين عامًا دون انقطاع، حتى ولو أنها مسافرة خارج مصر، فإن هناك من يقوم عنها باستضافة الحضور وإدارة الحوار.

كان صالون مي زيادة حالة

عائشة التيمورية




جبران خليل جبران


أحمد شوقي

فريدة في المجتمع، لم يحضره أحد إلا وأثني عليه أيما ثناء، ومن أبرز هذا الثناء، ما قاله أحمد شوقي يثني به على مي وصالونها، في أبيات فريدة، منها:

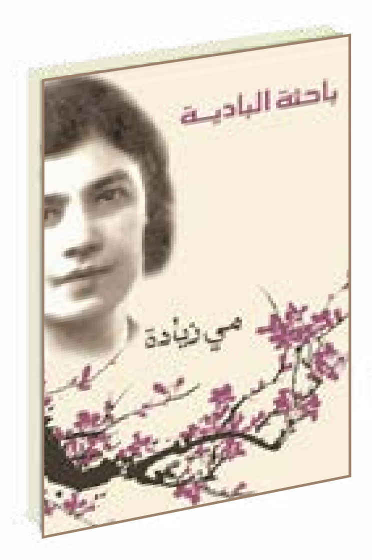
أُسائِلُ خاطري عما سباني
أحُسنُ الخلق أم حسن البيان
رأيت تنافس الحُسْنَيين فيها
كأنهما لمَيَّةَ عاشقان

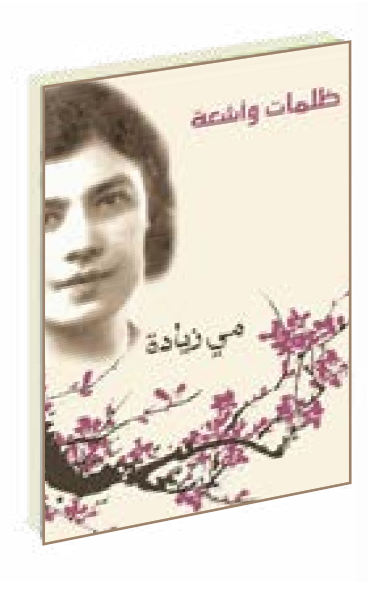
ولا يفوتنا هنا أن حتى شوقي لم يستطع أن يقاوم الثناء على جمالها، وكأنه وجد الفرصة سانحة ليثني على جمالها في إطار ثنائه على بيانها وفصاحتها.

وبرعت مي زيادة في فن المراسلات، وبهذا الفن نجحت في استقطاب الكثيرين من الأدباء والسياسيين إلى صالونها الأدبي. ثم اتسعت دائرة مراسلاتها فخاطبت أمراء ومستشرقين وسياسيين عالميين وشعراء غربيين وعددًا من أدباء المهجر. يمكننا القول إن مي زيادة علامة بارزة لأدب وفن المراسلات في العصر الحديث، وتمثل رسائلها إحدي حلقات تطور هذا الفن عبر تاريخه الأدبي.

أما عن العاطفة، فإن مي زيادة أثارت حالة من الحراك العاطفي ليس في الوسط الأدبي فقط، بل وقع في حبها شخصيات عديدة، هذا مما دفع العقاد وهو واحد من المتيمين بها، أن يقول في كتابه «رجال عرفتهم» «أكل هؤلاء عشاق؟ وعلي كلٍّ ممن هؤلاء ينبغي لمي أن تجيب جواب المحبوبة التي تتقبل العشق ممن يدعيه؟»، والعقاد هنا من الواضح أنه في درجة حبه لمي، وصل إلى أن يطعن في حب كل المحبين لها ويصفه بأنه ادعاء، إلا حبه هو، فهو الحب الوحيد الصادق، وهذا

ما ندركه من فضاء النص.
وكانت مي تعامل الجميع معاملة لطيفة بطبيعتها وبصفاء نية، لا تعبأ بأن هذا يحبها أو ذاك، أو أن الكثيرين واقعون في غرامها والهيام بها. هي تعاملهم بلطف رائق، وهذا مما جعل أكثر من واحد يعتقد أنها تحبه هو دون غيره، وما الذنب في ذلك عند مي، بل الذنب عند صاحب الوهم الذي يخلقه ثم يعيش فيه، ومن أبرز هؤلاء كان مصطفى صادق الرافعي. فيحدثنا تلميذه محمود أبو رية في كتابه «رسائل الرافعى»، قائلًا «مما أذكره إذ كنت معه رحمه الله في صحبته أحد الأيام بطنطا بأحد الأندية، فجاءت جريدة الأهرام، وكان فيها يومئذ مقال للآنسة ميّ، فيها عبارة من كلام لها نشر من قبل، فقرأه رحمه الله بشغف، ثم التفت إليَّ وقال بلهف: انظر يا أبا رية، ووضع إصبعه على عبارة من المقال، إن هذه الكلمة العابرة لم تكن في الأصل وإنما وُضعت هنا كأنها رسالة لي منها».
وليس كل العجب في توهم الرافعي وتفسيره لكلمة على هواه، بل الأعجب في أن يسير تلميذه خلفه ويقول «ومن ثم عرفت أن الآنسة مي كانت تحمل له حبًّا، ولكنها تتلطف في إبدائه له، وإن كانت تتحرج في إظهاره للناس، ومما أقرره هنا أن الرافعي رحمه الله ذكر لي أنه استشار السيدة الكريمة زوجه في حبه لميّ حتى لا يمس بهذا الحب الطاهر أمانة الزوجية الوثيقة». والحق أننا لا نرى هذين المشهدين للرافعي وتلميذه، إلا أنهما مشهدان من مسرحية فكاهة عبثية.
ومثل هذه الأقوال ما هي إلا تشويش مغلوط يتناثر في جنبات سيرتها الذاتية، ومن ثم تشويشات مغلوطة تقدم إلى الساحة الأدبية. وشبيه ذلك من ذهبوا إلى أنها كانت تحب الشاعر المصري التركي ولي الدين يكن والذي كان واحدًا من المتيمين بها، والواقع أنها نعم كانت تعامله معاملة خاصة دون غيره، ولكنها معاملة إشفاق ورحمة إنسانية، فقد كان مريضًا بمرض صدري يُئس من علاجه وما له في الحياة بعمر طويل، وزاد من ذلك الزعم أنه بعد موته كانت لا ترتدي إلا اللون الأسود حزنًا عليه، هو وفاء نادر وقلب مرهف تجاه موقف إنساني، إلا أن البعض وضعه في غير موضعه.
ولكن من كل هؤلاء، ألم تقع في حب واحد من هؤلاء العاشقين؟ نعم، هي لم تحب إلا مرة واحدة ولم يكن لها إلا حبيب واحد، هو جبران خليل جبران، والعجيب في قصة الحب هذه أنهما كانا متيمين ببعضهما دون أن يري أحدهما الآخر، هي في الشرق وهو مهاجر في الغرب، ظل هذا الحب أعوامًا عديدة دون لقاء واحد بينهما بالرغم من كثرة المراسلات العاشقة بينهما، ذلك مما دفع الكثيرين أن يصفوا هذا الحب بأنه «الحب العابر للقارات»، وأطلق عليه آخرون «الحب بدون لقاء»، كان جبران هو الحب الوحيد في حياتها، وهي التي بدأت بمراسلته، وظل هذا الحب جذوة متقدة حتى رحيل جبران في الولايات المتحدة عام 1931.
وعلامة الاستفهام الكبري هي، ما دام الأمر كذلك والحب متقد بين الطرفين، فلماذا لم يتزوجا؟ بل لماذا لم يسع أحدهما للقاء الآخر؟ وذلك أنه برغم كل هذا الحب إلا أن كلًّا مهما يري الزواج من الآخر إعاقة له، فلا جبران سيأتي ويعيش في القاهرة، ولا هي ستترك كل ما





حققته على الساحة وتهاجر إلى غير رجعة، والأكثر من ذلك أن تركها والديها أمر محال. ولأن مي وجبران كانا يعلمان ذلك، فإنهما تجنبا اللقاء، وهذا هو التفسير الوحيد الذي يتراءى أمام الدراسة، ولا نجد لهذا الموقف تفسيرًا آخر.

ولأنها لا تريد أن تحيا بجسدها مع واحد بينما تعيش بقلبها وكل وجدانها مع آخر، فإنها لأجل ذلك قد باعت قضية الزواج برمتها. وهنا نأسف للأقلام الطائشة التي تتناول حياة الناس عبثًا، إذ ذهبت آراء قليلة خاطئة، إلى أنها لم تتزوج لأنها كانت مثالية، والمثاليون هم نوع لديه اضطراب سلوكي إذ يرغبون عن الزواج لأنهم ليس لديهم رغبة إشباع الغريزة الفطرية ويرون أنها نقيصة أو دنيئة أو فعل مقزز وإثارة اشمئزاز.

ولم يكتفوا بذلك بل أخذوا قولًا من أقوالها، وفسروه تفسيرًا عبثيًّا خاطئًا، وهو قولها «أنا امرأة قضيت حياتي بين قلمي وأدواتي وكتبي ودراساتي، وقد انصرفت بكل تفكيري إلى المثل الأعلى، وهذه الحياة الأيديياليزم أي المثالية التي حييتها، جعلتني أجهل ما في هذا البشر من دسائس». فانحرفوا في تلقيهم لـ«المثل الأعلي والمثالية» التي تعنيها مي زيادة، وذهبوا بها إلى منطقة أخرى وحقل دلالي آخر.

وتنقلب حياة مي رأسًا على عقب، وتبدأ رحلتها مع النكبات، وكانت البداية بوفاة والدها عام 1929، ثم وفاة جبران عام 1931، ثم وفاة والدتها عام 1932. وأصيبت بحالة اكتئاب شديد، وأرادت أن تلتمس في أقاربها العون على هذه النوائب، فعادت إلى لبنان وقد مالت إلى الحياة بين أهلها، بعدما أصبحت وحيدة في مصر، بل وحيدة في أي مكان بغير هؤلاء الثلاثة الذين رحلوا عنها، إلا أنه ربما كان بين أهلها ما يخفف عنها.

لكن تحدث النائبة الكبري، ويقيم عليها أقاربها دعوي حجر وتحكم لهم المحكمة، وعلي فورها أدخلوها مستشفي للأمراض العقلية قرب بيروت، وبعد أن خرجت منها أقامت عند الأديب اللبناني أمين الريحاني، ثم زارت العديد من بلاد أوربا للتخفيف عن نفسها لكنها لم تفلح في محو أحزانها، فعادت واستقرت بمصر، حتى توفيت بمستشفي المعادي عام 1941، عن عمر يناهز الخامسة والخمسين. ومن المؤثر في النفس انفضاض كل من كانوا حولها، انفضوا عنها في فترتها الأخيرة لدرجة أنه لم يمش في جنازتها سوي ثلاثة، هم: أحمد لطفي السيد، مطران خليل مطران، أنطوان الجميل. ولكن هذا لم يمنع أن هرعت الأقلام على الورق ترثي مي زيادة.

وختاما فإننا نرجو أن نكون ألقينا الضوء على مي زيادة وحياتها في جوانبها المختلفة، وأن نكون أسهمنا في حل بعض الألغاز المثارة في حياتها، وأن نكون نقينا سيرتها في هذه الصفحات من الأكدار والشوائب التي علقت بها، ومن ثم تصحيح معلومات مغلوطة قدمت إلى الساحة الأدبية ○



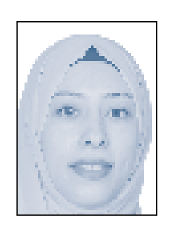

ملك حفني ناصف



مصطفى صادق الرافعي

ماكس مولر

الميتافيزيقا..
فلسفةٌ تجسدت فنًّا



سهام محمد قاسم

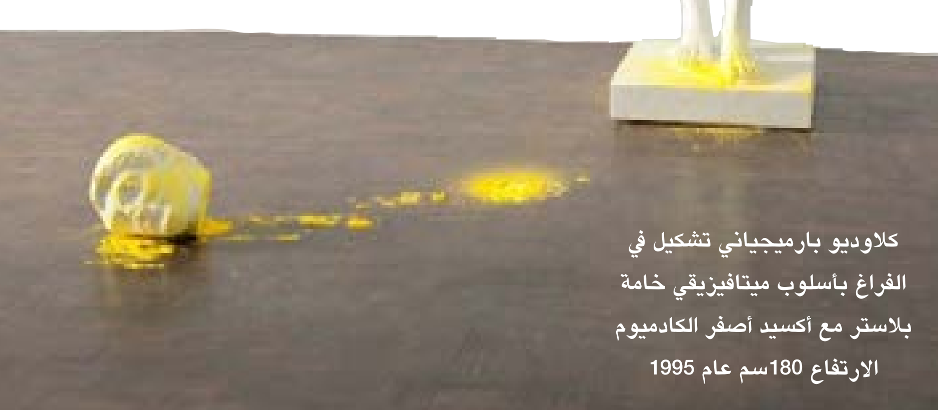
كلاوديو بارميجياني منارة أيسلندا عام 2000

(السفينةُ الغرقى.
مِن سفينةٍ مقصوفةٍ
لا تستطيع خلاصًا من النارِ
إلا بالغرق
قفز البعضُ سابحين،
وإذ دنوْا من سفنِ الأعادي
صادتهم نيرانُ الطلقات.
مَن في السفينةِ.. غرق،
ومَن في الماءِ.. احترق!)
شعر: جون دون، ترجمة: ماجد الحيدر.

(أصلُ الأشياءِ هو الماء).. قالها طاليس Thales (624– 546 ق.م) في رحلة بحثه عن أصلِ الأشياء، وتبعه أرسطو Aristotl (384 –322 ق.م) في مجموعة شروحِه في نصوص كتبها بعد كتابه الطبيعة، والتي أُطلق عليها ميتا– فيزيقا أي: ما وراء الطبيعة، ثم لم تَعُد كلمة الميتافيزيقا Metaphysics مجرد اسم يُطلق على أبحاث أرسطو، ولكنها أصبحت كلمة دالة على موضوع بذاته وهو البحث عن الماوراء، البحث في الوجود بما هو وجود، وعن العِلل الأولى أو الأصل الذي صدرت منه الأشياء جميعًا؛ بطرح الظواهر المادية جانبًا، والارتقاء بذلك عن المشاهدة الحسية الملموسة.

أطلق أرسطو على نصوصه عدة أسماء تشير إلى المغزى المقصود من هذا العلم، الذي يريد أن يصل به إلى السبب الأوَّلي الموجد لهذا الكون، فكان العلم الأول First Science، وهو العلم الذي يسبق موضوعه منطقيًّا بقية العلوم الأخرى، وكانت الحكمة Wisdom، على اعتبار أنها الغاية التي تسعى إليها العلوم الأخرى في بحثها، ثم اللاهوت أو الإلهيات Theology؛ العلم الذي يبحث في أكثر الموضوعات ألوهية، وهى

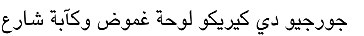
ذات اللّه وصفاته وأفعاله، بوصفه -أي: اللّه- هو المبدئ الأول للوجود.
مرت الميتافيزيقا كفكر فلسفي بعدة مراحل، وتطور معناها حسب رؤية كل فيلسوف وتعبيره عنها، وإن ظل معناها هو البحث في الغيب، أو ما وراء الواقع، وارتبطت بالفن على مستويين، أحدهما: مستوى الفن نفسه؛ لما به من دلالات فلسفية -والعلاقة بينهما حديثة نسبيًّا- حيث بدأت الميتافيزيقا كفكرة فلسفية انتشرت في الأدب، وأصبح الشعر منذ القرن السابع عشر بالنسبة للشعراء بمثابة وسيلة للمعرفة لفتح ثغرة تجاه المطلق، حيث تميزت أعمالهم بالاستخدام الابتكاري للخيال الأدبي، وإعمال الفكر في النصوص، والتأكيد على الجودة المنطوقة بدلًا من الغنائية كما في أعمال جون دون (1572- 1631) June Donne، وجورج هربرت (1593- 1633) George Herbert وغيرهم..
ثم انعكست بعد ذلك في الموسيقى، حيث أصبحت الموسيقى منذ بيتهوفن (1770- 1827) Ludwig van Beethoven مُرغمة على التشابك مع الميتافيزيقا، فعملت على إدخال المتلقي إلى مجال أسرار الروح، وأسرار الحياة الكونية.
والآخر: مستوى فلسفة الفن كعلم يبحث في (الفن) كفلسفة.. حيث المعرفة الجمالية مُقدِمَة للمعرفة الميتافيزيقية ونموذجٌ لها، ويَعُدُّ كل من شوبنهاور Arthur Schopenhauer، ورافسون Joseph Raphson، وبرجسون Henri Bergson الفن ميتافيزيقا مُصَوَّرة.
ولكي يتم تحديد العلاقة بين الميتافيزيقا والفن يجب تحديد أوجه التشابه وأوجه الاختلاف بينهما، فالميتافيزيقا شأنها شأن أي اتجاه فلسفي يسعى لترسيخ قيم الحق والخير والجمال، فتبحث في الأخلاق ومصير الإنسان: من أين جاء؟ وأين سينتهي به الأمر؟ وعن ماهية الكون الذي يحيا فيه، وكيف يحيا؟ فتهتم بمصير الإنسان ومواقفه وصراعه ضد شتَّى القوى، وكذلك الفن، تثيره هذه القضايا ويعبر عنها، فالفن مرآة الحياة التي يحياها الإنسان ومرآة صراعه النفسي والمجتمعي، وانعكاس لهذا المجتمع بتطوره أو اضمحلاله، وبالرغم من أن الفلسفة عقلية تعتمد على الفِكر، والفن حَدْسِيْ، إلا أنَّ كلًّ واحد منهما يُكمل الآخر، فكلاهما يبدأ من الذات، والذات الإنسانية لها إرادة حرة، والفن مُهمته التعامل مع هذه الإرادة -حتى لا تكون عائقًا في طريق الإبداع-؛ لينتج فنًّا خالصًا يتسم بالأصالة، وكذلك الميتافيزيقا. فحين تبحث الميتافيزيقا في أصل الأشياء وجوهرها، وتدرك كلية الأشياء، يبحث الفن عن عمق الشيء، وما يتركه من أثر في النفس، وما يعكسه على الوجود، وتأثيره -أيضًا- على تشكيل الوجدان.
فالفن كرؤية ميتافيزيقية يُقدم الحقيقة الباطنية للوجود المؤسسة على الحَدس، بعكس العلوم القائمة على العقل، ولكي يتجلى العمل الفني يقوم الفنان بالتخلي عن الإرادة، ويصبح فنًّا تأمليًّا خالصًا، حيث يكون العمل الفني تعبيرًا عن معنى، وذا مضمون وكثافة وجودية. والفنان يتخذ هذا الخلاص بقدر ما يتاح له من رؤية جمالية نزيهة، فيتحرر من إرادة الحياة؛ ليعود للحياة نفسها، وهذا الخلاص ينتج من إدراك المثال الأفلاطوني، فالفن هنا نوع من المعرفة، تتعلق بإدراك المُثُل


كلاوديو بارميجياني تشكيل في الفراغ بأسلوب ميتافيزيقي خامة بلاستر مع أكسيد أصفر الكادميوم الارتفاع 180سم عام 1995

الخالدة التي سبق الوصول إليها عبر التأمل الخالص، ويعيد ما هو جوهري وثابت في كل ظواهر العالم على أساس المادة التي يُنتَج فيها الفن، سواء كان نحتًا أو تصويرًا أو شعرًا أو موسيقى، فالفنون وإن اختلفت فيرجع ذلك إلى اختلاف الوسائط التي تعبر عنها، وليس في الجوهر أو الرؤية. تجلى هذا المعنى في أعمال فنية بصرية، تحوي هذا الغموض والجمال، والجمع بين فنَّي النحت والتصوير لتظهر مدرسة فنية تشكيلية، تجمع بين حضارة الماضي واغتراب الإنسان في العصر الحديث، فكانت المدرسة الميتافيزيقية في القرن العشرين، وكتمهيد سابق لقيام الميتافيزيقية Metaphysical ظهر مصطلح الفراغ الميتافيزيقي، وقد استخدمه كل من شوبنهاور، ونيتشه Nietzscha، وكاندنسكي Wassily Kandinsky، حيث انتشر هذا المعنى بين شعراء القرن التاسع عشر، وبصفة خاصة بين الألمان، والفرنسيين، فسيطرت فكرة (الفراغ الميتافيزيقي) التي جاءت من الفكرة الفلسفية (موت اللّه؛ أي: موت المسيح بصفته الألوهية)، وبهذا أصبح الكون فارغًا، وكان الهدف منها القضاء على المعنى الديني لفكرة الإله المسيطرة على حياة ومعتقدات الناس؛ للدفع بهم إلى بداية جديدة وحياة أكثر تطورًا، وبمرور الوقت ازدهر هذا المصطلح حتى القرن العشرين، حيث وُجد في الفن، وظهر في أساليب المصور الإيطالي جورجيو



جورجيو دي كيريكو لوحة الميتافيزيقي العظيم ألوان زيتية على قماش عام 1917



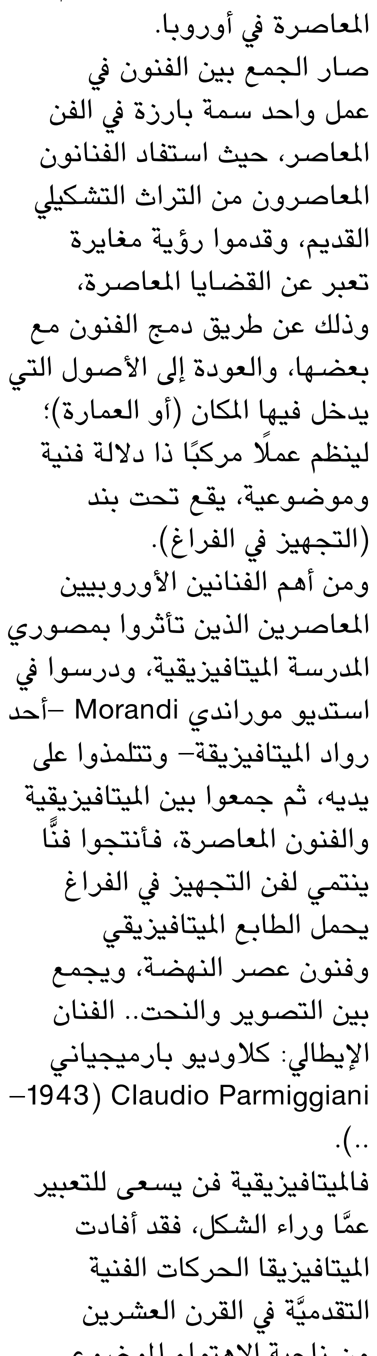
جورجيو دي كيريكو لوحة غموض وكآبة شارع

دي كيريكو 1888– 1978 Giorgio De Chirico.
استخدم الفنان دي كيريكو الميتافيزيقيا في لوحاته، متأثرًا بنظريات الفيلسوف الألماني نيتشه الذي استمد فلسفته من فلسفة شوبنهاور عن الوجود، والفن عند نيتشه هو وسيلة لكشف الطبيعة والتعبير عنها بوضوح، ويقول نيتشه في هذا الصدد: «كما أن الطبيعة تحتاج إلى الفيلسوف، فإنها كذلك تحتاج إلى الفنان من أجل غرض ميتافيزيقي، أعني من أجل استنارتها الخاصة، لكي يمكنها في النهاية أن تُرى أوضح وأكثر تميزًا».
نما نمط اللوحة الميتافيزيقة الذي يحمل طابع الغموض في محاولة للبحث عن المعنى وراء العناصر في الفترة بين الأعوام (1911–1915)، عندما عرض دي كيريكو معرضه الأول الذي يحمل الطابع الميتافيزيقي في إيطاليا، ثم بدأ في الانتشار عندما التقى دي كيريكو وكارلو كارا Carlo Cara في فيرارا، ووضعا معًا السمات العامة للأسلوب الميتافيزيقي، الذي بدأ جنبًا إلى جنب مع اتجاه العودة للكلاسيكية ومواضيع النهضة الوطنية، وكانت الميتافيزيقية رد فعل معاكس ضد المستقبلية futurism التي كانت تسعى للتعبير عن الحركة كتعبير عن التقدم السريع في المجتمع، في حين تُعبر الميتافيزيقية عن




ألوان زيتية على قماش عام 1914


جورجيو دي كيريكو لوحة عصر غامض ألوان زيتية على قماش عام 1914


جيو دي كيريكو لوحة المفكرات ألوان زيتية على قماش الفترة 1916

الرسوخ، وتمثل حضارة الماضي، وتجسد العنصر الإنساني غامض الملامح، وأحيانًا ضئيل الحجم وسط المباني العملاقة.
عبر تطور الفنون نتاج تطور المجتمعات علميًّا، وفكريًّا، وثقافيًّا، وتكنولوجيًّا، صار الإتيان بالجديد واستحداث الأفكار أمر شاق، فلم تعد اللوحة –رغم أنها العنصر الأساسي في الرسم– وحدها كافية بتقييم العملية الفنية، حيث تعددت وسائط التعبير والخلق الفني، وأخذت مدًى واسعًا في العروض والمهرجانات الفنية التي تقام في العواصم الغربية وغيرها، فما يحدث هو إعادة إنتاج للأفكار، ويظل الفيصل الوحيد في ثبوت إبداع الفنان هو ما تحمله أعماله من مفرداته الخاصة الناتجة عن أيدولوجيته وثقافته، وطريقة التعبير عنها، والتوثيق لها، وهذا ما نشأت عليه المدارس والاتجاهات الفنية الحديثة ثم المعاصرة في أوروبا.
صار الجمع بين الفنون في عمل واحد سمة بارزة في الفن المعاصر، حيث استفاد الفنانون المعاصرون من التراث التشكيلي القديم، وقدموا رؤية مغايرة تعبر عن القضايا المعاصرة، وذلك عن طريق دمج الفنون مع بعضها، والعودة إلى الأصول التي يدخل فيها المكان (أو العمارة)؛ لينظم عملًا مركبًا ذا دلالة فنية وموضوعية، يقع تحت بند (التجهيز في الفراغ).
ومن أهم الفنانين الأوروبيين المعاصرين الذين تأثروا بمصوري المدرسة الميتافيزيقية، ودرسوا في استديو موراندي Morandi –أحد رواد الميتافيزيقة– وتتلمذوا على يديه، ثم جمعوا بين الميتافيزيقية والفنون المعاصرة، فأنتجوا فنًّا ينتمي لفن التجهيز في الفراغ يحمل الطابع الميتافيزيقي وفنون عصر النهضة، ويجمع بين التصوير والنحت.. الفنان الإيطالي: كلاوديو بارميجياني Claudio Parmiggiani (1943–..).
فالميتافيزيقية فن يسعى للتعبير عمَّا وراء الشكل، فقد أفادت الميتافيزيقا الحركات الفنية التقدميَّة في القرن العشرين من ناحية الاهتمام الموضوعي بالمضمون، وجوهر الأشياء، دون التمسك بمظاهرها وأشكالها

السطحية، فكان لاكتشاف الفراغ المخيف وما يتعلق به من كل جمال متخصص في المادة اللاروحية، خَلْق نفسية ميتافيزيقية جديدة للأشياء، وغالبًا ما كانت تكمن في الرصانة الجليَّة للعالم المرئي، وهذه الرصانة وهذا الجمود الموحي بعالم آخر يجيء نتيجة تأمل للعناصر، فقد أكدت الميتافيزيقية على الحركة المتوقفة والسكون المطلق فيها والصمت، حيث استعانت بالأسس الكلاسيكية للتعبير عن روح العصر الخارج من الحرب العالمية الأولى، وتناولت المواضيع المعمارية الكلاسيكية للفن اليوناني، وصورت المشاهد التي لا تمتُّ للحياة المحيطة وللواقع بأيَّة صِلة، بمواضيع لا تنتسب إلى العالم الموضوعي بل تنتسب إلى عالم آخر غريب؛ لكنه موجود، عالم يسوده السكون والعزلة الموحشة، ليس فيه سوى الفراغ الأبدي والظلال الطويلة الممتدة فوق الأرض، والقدرة على التعبير عن هذه الصراعات بالإضاءات غير الواقعية والتي قد تُضخِّم مبنى وتُقلِّص حجم مبنى آخر، والرمز للإنسان بالدمية أو المانيكان، والاستعانة بالمجسمات الجبسية سواء في تصويرها، أو في أعمال التجهيز في الفراغ، والقدرة على الربط بين الجانب الفلسفي بالجانب التصويري، بجانب الشعر والموسيقى، وبهذا ظلت الميتافيزقا فكرًا فلسفيًّا وتعبيرًا إبداعيًّا ○

كلاوديو بارميجياني تشكيل في الفراغ



جورجيو دي كيريكو لوحة غموض شاعر ألوان زيتية على قماش عام 1913

تجليات الذات الفرعونية في الفن.. تعبيرية الحضور المستتر للرسام الفرعوني زمن سطوة الإله الحاكم



عبد الباسط قندوزي
(تونس)



من غياهب الزمن الغابر تبدأ ملامح الحضارة في الظهور، وتتحدد مقوماتها وتتأسس صورتها، ويتخلص الإنسان من سجن الانعزال ليرتدي ثوب التعايش الجماعي، ويخرج من لحظة الفطرية والتشكل الخام ليلامس الحضور الجديد للذات داخل فضاء يختزل قدراتها ويؤشر على إمكانياتها، ويقف شاهدًا على كيان يتمثل، ويشيد ويرسم، ويهندس. ليرفع وقائع الحدث الماضي إلى الذوات القادمة، فتتمثل أسلوب الحياة في ذاك الزمن.

اصطفينا من بين الزخم الحضاري المختلف والمتعدد الحضارة الفرعونية، وجالت الخواطر إلى استحضار الإنسان المصري القديم وما أحاطته من أساطير، وما حيك عنه من حكايات روت جبروت كيان أراد الخلود، وروحه تاقت إلى السمو، ووقف المعمار شاهدًا على براعة مهندسيها، واخترقت جدران بناياتها العالية رسوم جداريات ومحفورات عملاقة تعاضدها منحوتات مختلفة القامات ومتعددة المقاسات، فخلق الفنان المصري في تلك الحقبة نمطًا فنيًّا يعكس رغبته في تمثيل الواقع ونقله في محاولة وفية، وهو ما يتطابق مع قول أرسطو الذي أكد «الميل للتمثيل والعرض باعتباره محفورًا في جبلة الإنسان، إضافة إلى ميل آخر للتمتع بهذا التمثيل». أما الميل للتمثيل فظاهر في رغبته الملحة لتقديم الصورة المطابقة وإن اختلفت تفاصيلها، وانحرفت بعض نسبه وهيكلته، في حين التمتع بهذا التمثيل يتجلى في اللمسة

المرتبطة بالأسطورية، والمترجمة لجنوح خيالي آخذ في التعاظم، إذ يبدو ومن خلال الوقع التكويني للفاعل التشكيلي الفرعوني أن هذه الذات تبحث عن التفرد لحظة الإنشاء الفني، وهي تلك الفترة التي يمتزج فيها المعطى المصور والمرسوم أو المحفور والمنحوت بقدرات حائكها ونرجسيته التي تسعى إلى تقدير الذات وبالتالي تحقيق عظمة الأنا واستقلاليتها، ليتراوح هذا الكيان بين الأحكام والقوانين الفنية المسطرة من حكام المنطقة، وبين الرغبة في الخلاص من مكبلات تقف حائلًا أمام الذات لحياكة بدائل فنية تعبر عن الصورة المنفصلة عن النمطية، فبدت فنونهم تسلط الضوء على الطقوس الدينية الممزوجة بسطوة الحكام وذلك لاعتبار أن الملك في العصر الفرعوني هو ذاته الإله أو النصف الأرضي من الآلهة، وكذلك تشكيلاتهم الفنية في زمنهم بدت وكأنها تسرق اللحظة اليومية والحياة المعيشة بتفصيلاتها البسيطة فأنتجت شواهد تقريبية لحياة الفرعوني البسيط بين أرضه وزرعه، ووسط سيل النيل وخلف آلاته، وفوق ما يشيده من معمار وقصور، وهي مراوحة غريبة تؤكد معطيين متناقضين أوله فنان النخبة وساسة البلاد، وثانيه فنان الطبقة المسحوقة المستقرة أسفل الترتيب التفاضلي.

تعددت الحكايات وتواترت إلى مسامعنا أساطير مختلفة المصدر حول أسرار الآلهة الفرعونية المجسدة رسمًا ونحتًا وحفرًا، وقد أخذت تتصور بطرائق وإن اختلفت فإنها تلتقي حول رسم تلك الهالة القدوسية بكيفية تجعل من الإله الفرعوني ذلك المخلوق الضخم المدمج لتناقضات بنائية محاطة بثوب رمزي سواء ارتبط بالهيكلة المتجاوزة للنسب الواقعية والمبنية وفق تكوين خيالي يجمع بين الهيكل الإنساني والحيواني مثل الإله أبي الهول، أم من خلال الحضور اللوني وما يعكسه من علامات رمزية تفتح باب التأويل لمعنى البعد اللوني المرتبط بتعبيرات حياتية كمعنى الخصوبة والولادة المتصلة بالأزرق، أو الألوهية المغرقة في التقديس إذا طليت مجسدات الآلهة بالذهب، فينتابك شعور أن الذات الفرعونية كانت ترنو إلى بلوغ الاكتمال بخلق معبودها ورسم مظهره وتزيين عناصره، وإحاطته بمتممات زخرفية ثرية المبنى. إن المحيط القدسي الفرعوني خلافًا لكونه يحمل المتصور الديني في أقوى تجلياته، فإنه لا يخلو من براعة فنية تسير نحو الحرفية التشكيلية، وهو ما يعكس قدرات انشائية تصور تحكُّمًا تقنيًّا وقدرات على اقتباس الحدث وترجمته على شاكلة ما، وإحالتها إلى طوطم يجمع المعطى الطقوسي بالرغبة التعبيرية الفنية للذات الفرعونية المشكلة للحدث.

بداية بالتاسوع المقدس نروي حكاية فنان بصيغة الجمع، كيف صور وتصور ومثل وتمثل فأخرج مثالًا لعائلة بدء الخليقة، والتي ارتبط بها صراع الخير والشر. والملفت في هذا المثال الفني التقارب والتطابق في





هيكلة الصورة الجانبية، وتلك الاستقامة البادية على الجسد المؤلف بخليط متجانس يجمع الإنساني بالحيواني ليتشكل نمط فني يبدو متمرِّدًا على نظم الرسم وقواعده، وعلى غاية من التجديد لانزياحه عن المرجعية الواقعية وارتباطه بالخيال الجامح الذي يقدم انعكاسًا لصورة الفنان في تلك الحقبة، ويؤكد مدى فرادته أثناء رسمه لملامح أرباب ابتدعها، وكذلك اختيارات لونية ذات دلالات دينية وعلامات تركز على سطوة الحاكم الإله.

أنصاف الآلهة الفرعونية تعد تعبيرة فنية قصدية المنبت والمنشأ، وذلك لكون الذات الربانية التي يعتقد ربوبيتها المصري في الحضارة الفرعونية ما هي إلا صورة تعدم تلك القطيعة في ذهن الطبقات البسيطة، فتقرب لهم حكامهم وتفتح لهم إمكانية ممارسة الحاجة للجرعة الروحانية قصد أخذ شحنة حياتية تسري إلى بواطن الذات.

لا تخلو قراءة المنظورات الفنية للمصري الفرعوني من المزيج الطقوسي والتشكيلي، وبذلك من غير الممكن الفصل بين الجانب الفيزيائي الظاهر في منتوجات فنون المصريين القدامى والباطن المضموني الذي يتصل بالعقل الواعي ومدى اكتسابه لقدرات التمييز والتحليل، فإن اعتبارنا أن الظاهر هو «كل شيء مكشوف تدركه الحواس من ماديات محسوسة ومسموعة وغيرها»، فإن الباطن «هو كل ما أخفي وغير منظور، يستوعبه العقل الباطني أو اللاوعي إذ هو مستودع الضمير والذوق والوجدان»، وبذلك نكون إزاء مقاربة قرائية لواقع منظور يمثل تجليات إنسانية لكيانات حالمة أو واقعية وذوات مكتفية بالوقائع المدركة ضمن زمان ومكان محددين أو مجنحة مبتعدة

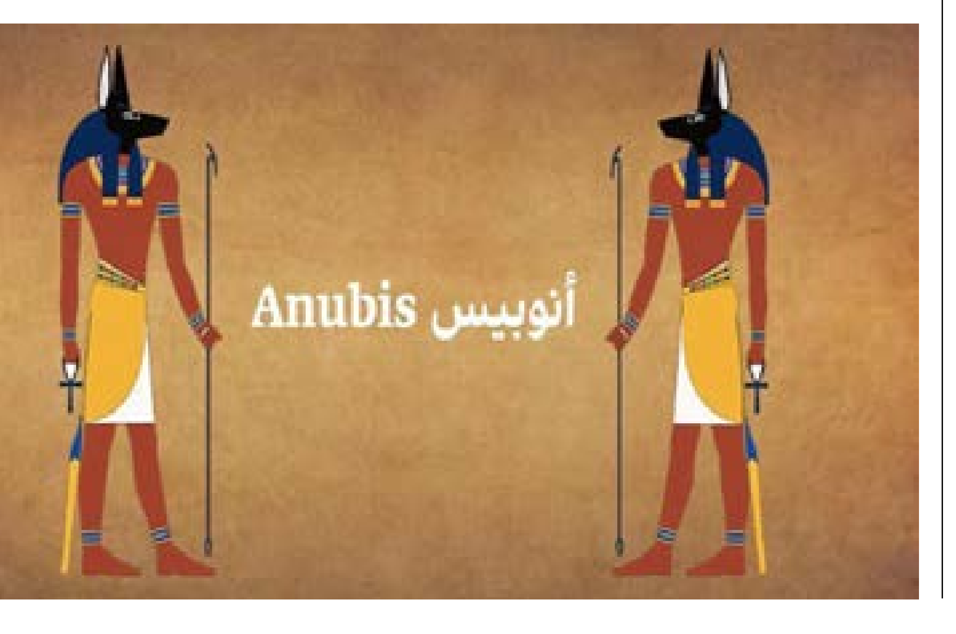


عنه نحو خلق تعابير فنية مخالفة، وهو ما يجعل التأويل منفتحًا على مسارين اثنين لا يمكن الفصل بينهما قد تجمعهما طبيعة المنطلق الإنشائي الفني الذي وإن بدا في غالبه وفيًّا للمدركات المباشرة، فإنه يسرق اللحظة المتمردة الشاردة المنفصلة عن المتصور المادي المرئي والمعلن.

جمالية الصورة تستوقف المشاهد ليتأمل المعالجة الفنية والتوظيف الأسلوبي لمكونات العمل التشكيلي الذي يطغى عليه البعد الشكلي الهيكلي محدد زوايا النظر، يغلب عليه الطابع الجانبي المسطح، والحضور اللوني الموزع ضمن بناء تناسقي يجعل من اللون يتكرر في مواقع متباعدة وعلى مساحات متفاوتة تذكر به في كل جزء من المساحة الحاملة للصورة، ويواصل تأمله لجملة المعاني المضمنة والمتضمنة لمعاجم دلالية تؤكد غياب الاعتباطية في المنجز الفني، وتقدم الجانب الخفي علينا والذي قد نستلهمه من معطيين اثنين، بدايته عينية مرئية ومنتهاها ما حرر من قراءات حول صورة الإله أنوبيس هذا الواقف الشامخ المحدث للجدل باعتباره يمثل جسدًا تنصهر فيه روحان إحداهما آدمية، والأخرى حيوانية، وهي هيكلة تثير الغرابة وتطرح تساؤلات جمة حول إن كان الابتداع الفني المتصل بشغف الفنان الفرعوني وليد الحاجة لخلق عظمة وهالة وقداسة يريد بها الحماية؛ أم هو تصور أسطوري غايته خلق بدائل حياتية قد تهدف إلى نوع من الرغبة الدفينة في إنشاء عالم مغاير تنشده الذات المصرية القديمة يرتبط أساسًا بالمثل المفارقة، أم هو جمع بين هذا وذاك فتختلط القدوسية والألوهية مع التوق إلى عالم أفضل والنظرة الحالمة التي ترنو إلى تقويض أركان الحياة السطحية المملة والخالية من حلاوة حياة ما بعد الموت.

الأنا الفنية زمن الآلهة الفرعونية كيان شغوف بتصوير روحانيات تعالج سقم الجوهر الممتد لتحقق نقاء الروح من أدران المادة الفيزيقية، ومن ثمة تتجلى لمسات الفنان على غير العادة فتظهر عناصر التشكيل وكأنها فواعل مفارقة تخيط العالم المفارق لتحيله إلى بديل منظور في ظل توأمة متناهية الهندسة قوامها الغوص في خيالات الأنا المستترة، ونبش خوالجها قصد استجلاء علامات دلالية تعلن ترابط الروحي بالتشكيلي ضمن مناخ عقائدي يصور طقوس ذوات أثثت المكان فأحاطته ببعض من الغرائبية الموغلة في التعقيد لتتجلى وكأنها طلاسم تحتاج إلى ذات مفارقة لتحل ألغازها وتفتح المغلق من معانيها، فذات الفنان هي انعكاس لذوات مجتمعية انتهجت الطريق نفسه فأحاطت تواجدها بكبير قوي لعله يهبهم بعضًا من الخصال.

لا تختلف بنائية الإلهة باست والتي بدت بدورها ضمن تركيب جانبي، وعلى شاكلة مسطحة، جامعة للهيكلة الإنسانية والحيوانية، هي صورة قد تتطابق مع غيرها من حيث المبنى وكذلك المعنى، إذ الوظيفة تبدو ذاتها، فهي تنصب على عرش الآلهة الأنثى ذات القوام والتي تجمع بين القوة والمحبة، واهبة للنعمة، ومصدر طمأنينة وقت الشدائد، فتضايفت فيها صفات متداخلة أوجدتها الحاجة إلى الأمل في الخلاص من بؤس الحياة المباشرة.



أسطورة أيزيس وأوزيريس

تخال نفسك في عالم أسطوري في بلد العجائب حين تنصت إلى روايات عشق الآلهة، والوفاء الشديد إلى معشوقها، فتنظر إلى هذه الشواهد الصورية وما أحاط بها من وقار نحتته أياد فنية بأساليب تشكيلية وتصوير لا يخلو من التعبيرية المتواصلة مع طيف وجداني محفوف بشيء من القدوسية، فينتابك شعور بأن الذات التي ترسم وتلون وتحفر وتخط ما هي إلا ذات بدورها قد أرهقها العشق فباتت سجينة أفكاره، فلبست لبوس الآلهة وشيدت تباين ألوانها، وتدرجت ببراعة في رسم تضاد شكلي وخطي يظهر كتابة تشكيلية خاصة تستبق العصر من خلال ترجمة صورة الإله المفارق بطريقة تحيد عن صورة الذات المجردة من روح الألوهية، ولعل الهدف من التعريج عن الزوجين الإلهين مسكون برغبة التعرف على الخيال الخصب للإنسان الذي صور آلهة الخصب والجمال ذات الظهور الذهبي، والسطوع المستمد من أشعة الشمس، والذي نحت صورة أوزيريس إله الحياة والخصوبة بتلك الحلة المعبرة عن النقاء فيلتقي هذا بذاك فتنشأ تركيبة بديلة للوحة افتراضية تؤكد نوع الانسجام الحاصل بين التركيبتين، وإضافة إلى هذا الخيال المستمد من التجسيد الصوري للعاشقين، حيكت أسطورة الإله الطيب الذي تعرض للخديعة اوقعته في شرك تابوت أحكم غلقه ليطفو على نهر النيل حتى يستقر قرب جذع نبت بسرعة فصار شجرة عملاقة مهيبة المنظر، ومن خلفه ملاك عذراء تبحث عن كيانها المفقود فتجده أشلاء مفصلة، فأخذت في تجميعها وتركيبها بإتقان حتى استقام على هيئته الأولى ليبعث من جديد إلهًا قائمًا خالدًا، فتظهر الصورة افتراضًا والمشهد الخيالي داخل الصورة الذهنية التي ترغب في التجلي والخروج من كمونها، فتنكشف أغوار الذوات الفرعونية وتتحدد رغباتهم الملحة في خلق لحظة الخلود لكينونات مثالية،



وهي أسطورة من ضمن كم من الأساطير التي مثلت القدح لإنشاء أعمال فنية غاية في التعبير تعيد إحياء الماضي في الحاضر بأسلوب مخالف على غرار الرسامة سوزان سيدون بوليه والتي استحضرت بطريقتها الأسطورة فأنشأت عالمًا من التخيلات ذات الأبعاد التعبيرية والرمزية الحالمة، وبأسلوب جامح لا يعترف بحدود الواقع والحقيقة المباشرة.

عين حورس، الرمز والتعويذة

هي رمز وشعار مصري قديم ذو خصائص تميمية، يستخدم للحماية من الحسد ومن الأرواح الشريرة ومن الحيوانات الضارة ومن المرض وهي في شكل قلادة يتزين بها الشخص، وتعبر عن القوة الملكية المستمدة من الآلهة حورس أو رع. هكذا بدت الصورة وهكذا هي وظيفتها، فنستخلص أن الفنان الفرعوني يمتهن حرفة تمنع عنه الشرور التي لا تنقطع، وفي ظل الحاجة إلى السكينة أنتج هذه التمظهرات الحسية والبصرية فبدت بهيئة محملة بسمات تشكيلية أراها تبتعد عن التقليد والمألوف وذلك لكونها وردت على شاكلة جزئية من هيكل الإله تتجسد في عينه التي تحمل رمز الحماية والتحصين من الأذى والموت والمصاب، وهي تفصيل يحتل مساحة اللوحة بشيء من التكبير مقارنة بالمتممات الصورية المصاحبة، مشدودة إلى قاعدة شكلية مرسومة ضمن تشكيلات لونية مترابطة تثبت تواجدها،





يمسكها كائن يعمل على خدمتها أو لعله مكلف بوظيفة حملها لغاية تدركها ثم تعود إلى باقي الجسد تنتظر غاية أخرى في زمن ومكان غير الأول.

هي صورة وإن اختلف تأويلها فإنه تصور فني يقدم أسلوبًا مغايرًا للذات الفرعونية وأسلوب مخالف يعكس قدرات الفنان على الخلق والابتكار والتجديد حتى لو أن منتجه الفني وليد الطلب، أو الحاجة الملحة أو الخوف الكامن، أو الرغبة في نشر حالة الاستقرار النفسي، هي تعبيرة حياتية فكرية جمالية تنشئ الوجه الآخر للإنسان وتحدد ملامح الآخر المتعايش ضمن نسيج مجتمعي يتقارب من حيث العادة والطقوس في ذاك الزمن الغابر.

إن الآلهة المصرية القديمة كانت منبع الأمان والقوة، رمز الحب والخصوبة، والربط بين العالم السفلي والعلوي، والمحدد لمصائر الذات البشرية المؤمنة بالحياة ما بعد الحياة والمدركة لمعنى الخلود، وهي كذلك مطية الفنان وقاموسه لرسم خطابه الصوري وتشييد نصه التشكيلي، وصناعة مقولات بصرية ضمن ترابط مادي وحسي، وبتداخل الحاجة والغاية والوجدان، وبتضايف الأنا الرسامة مع الآخر المشابه والمخالف والمناقض، وتواصل الذات مع محيطها، وهو تأكيد أن الفنان الفرعوني بقدر ما ارتبطت موضوعاته بالجوانب الطقوسية الروحانية، بقدر ما عكست الوجه الآخر الاجتماعي والفردي الذاتي، وبذلك قد يكون المصري بصفته فنان الحقبة الزمنية قد رغب تطوعًا أن يكون ترجمان الآلهة والحكام دون إملاء، أو إلزام من ذوي الجاه والمال والنفوذ، إذ تبدو المسألة جبلة فطر عليها تغرس داخله طقوسًا حياتية دنيوية تمتزج بنفس ديني ينحو منحى المتصوف أو يدرك شغف العاشق المفتون بالإله القوي لعله يظفر ببعض من صفاته المثلى ويرتقي بها إلى مرتبة تمازج العالم الأعلى بالعالم الأسفل، فقد يأخذني التأويل إلى رغبة الفنان بدوره في اكتساب سمة نصف الإله، فيخرج بذلك تضخم الأنانة وعلوها مع شيء من الحذر الذي يجعل من الاستنتاج على شاكلة علامات مبطنة تستقرئ الصورة المادية في علاقتها بمضامينها الدلالية ضمن مساءلة سيميائية تستنطق المعنى المبطن بما توفر من العناصر المادية المفصحة داخل الأثر الفني ●

الترجمة باعتبارها تواصلًا ثقافيًّا مع النصوص



مراد الخطيبي
(المغرب)

بدايةً، لا بد من التأكيد على أن هناك تعريفات كثيرة للترجمة اقترحها منظرون في الدراسات الترجمية وأيضًا لسانيون ولغويون وفلاسفة ومفكرون. وأكثر هذه التعريفات تركز على نقل المعنى من لغة إلى أخرى. وبشكل مختصر وبسيط، أرى أن الترجمة هي نقل محتوى نص ما من لغة معينة إلى لغة أخرى مع الأخذ بعين الاعتبار خصوصيات اللغة الأصل وأيضًا خصوصيات اللغة الهدف، من حيث مستويات التركيب والدلالة والثقافة وغيرها.. ويبقى المعنى بطبيعة الحال هو ما يهم بالدرجة الأولى في عملية الترجمة. ولنقل هذا المعنى، يؤكد عبد السلام بعبد العالي مثلًا على دور المترجم الأساسي في عملية الترجمة. فالمترجم في نظره ينبغي أن يكون



قادرًا على تجاوز الصعوبات التي يخلقها تعدد اللغات والثقافات التي تحملها. يجب على المترجم أن يكون قادرًا على الإتيان بنص مشابه للنص الأصلي، وإذابة المسافة الموجودة بين النص الأصلي والترجمة.

وفي تناوله لإشكالية الترجمة، ربط جاك دريدا قضية الترجمة بمفهوم التحويل Transformation، وقد استعار عبد السلام بنعبد العالي هذا المفهوم وأحاطه بجملة من المحددات المعرفية والعلمية مؤكدًا على أن القصد من التحويل في الترجمة تحويل النص واللغة معًا، فالنصوص المترجمة تملك روائح

اللغات الأصلية:
«لا ينبغي أن نفهم التحويل هنا في اتجاه واحد. الترجمة لا تحول النص المترجم فحسب، فهي عندما تحوله تحول في ذاته اللغة المترجمة. ويمكن أن نتذكر هنا ما حدث للكتابة باللغة الفرنسية عندما تفتحت على الأدب الأمريكي وأخذت تترجمه. بل إن هذا ما نلاحظه اليوم في اللغة العربية حيث أصبحنا نشتمُّ في نصوصها رائحة اللغات الفرنسية والإنجليزية والإسبانية. فليست الترجمة إذن، هي ما يضمن حياة النص المترجم ونموه وتكاثره فحسب، وإنما هي ما يضمن أيضا حياة اللغة والفكر ونموهما وتكاثرهما».

دائمًا ما يتم ربط الترجمة بالخيانة التي تعتبر سمة ذات نفحة ثيولوجية. بيد أن عبد السلام بنعبد العالي يؤكد على أن اللغة في حقيقة الأمر هي الخائنة: «هناك ترجمات تكتسب أهميتها التاريخية من خيانتها للنص، إن صح التعبير. بل إن من الأدباء من يهتم بالترجمة فقط بقصد الاغتراب والخروج من المألوف والابتعاد عن اللغة المكرورة. إنهم يجيئون إلى الترجمة بالضبط لما تنطوي عليه عمليتها من «خيانة» وغرابة».

ومن جهة أخرى، ومن خلال تجربتي المتواضعة في مجال الترجمة، أرى أن على المترجم أن يختار النصوص بعناية مغلِّبًا قيمتها المعرفية والفكرية والأدبية على أي مبرر آخر. وحتى إذا اقْتُرِحت عليه بعض الأعمال من طرف ناشر معين فعليه أن يكون مقتنعًا تمام الاقتناع بقيمة العمل سواء الجمالية أو الفكرية أو الفلسفية أو الإبداعية أو الثقافية، وإلا ستكون عملية الترجمة ذات أهداف تجارية فقط. لذلك، فأغلب النصوص التي ترجمتها إلى حدود الآن كنت أنا من بادر إلى ترجمتها، إما لقيمتها الجمالية والإبداعية على غرار بعض مؤلفات الهايكو للشاعر سامح درويش وديوان الشاعر نور الدين محقق، وأيضًا ديوان الشاعرة مريم البقالي. هذه الدواوين الشعرية ترجمتها من اللغة العربية إلى الإنجليزية من أجل خلق تواصل بينها وبين قراء اللغة الإنجليزية. وبحكم اهتمامي بالدراسات الثقافية وبالفلسفة وبالفكر عمومًا فقد وجدت أن العديد من المقالات الفكرية والفلسفية والنقدية تستحق أن يطلع عليها قراء اللغة العربية. ولأن بعضها ينتمي إلى الحقل الفلسفي الغزير بالمصطلحات والمفاهيم الفلسفية؛ فإن المجهود يكون دائمًا مرهِقًا ويتطلب الكثير من الاشتغال والبحث والمراجعة المتأنية قبل الإتيان بترجمة مقبولة. فقد ترجمت مثلًا بعض نصوص الفيلسوف الأمريكي صمويل فيبير وبعض المقالات الفكرية والنقدية للكاتب والمفكر عبد الكبير الخطيبي والتي كتبها منذ فترة طويلة ولا زالت تمتلك راهنيتها المعرفية. وهذه النقطة تحيلني إلى الحلقة الأهم في عملية الترجمة وهو المترجم.

فالمترجم لا ينبغي أن يتعامل مع النصوص وكأنها نصوص عامة. بل عليه أن يعي جيدًا أن النصوص لا تنتمي فقط إلى عالم لغوي بكل حمولاته الدلالية واللغوية والثقافية؛ بل إنها قد تنتمي إلى مجال أدبي أو فكري أو فلسفي أو غير هذه المجالات التي لها خصوصياتها وعوالمها المعرفية الخاصة، والتي ينبغي الاطلاع عليها قبل ممارسة عملية الترجمة. أظن أيضًا أنه من المستحب أن يطلع المترجم على بعض استراتيجيات وآليات الترجمة التي اقترحها المنظرون في مجال الترجمة لتبديد



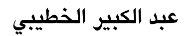
الصعوبات التي يجدها المترجمون أثناء ترجمة النصوص. هذا بالإضافة طبعًا إلى ضرورة تمكن المترجم تمكنًا جيدًا من اللغة الأصل ومن اللغة الهدف. وعلى المترجم أن يستحضر دائمًا الخصوصيات الثقافية للغات التي يترجم منها وأيضًا اللغات التي يترجمها إليها، وإلا ستكون ترجمته بدون أثر، لا جمالي ولا ثقافي ولا معرفي. المترجم ينبغي أن يكون مبدعًا وليس فقط ناقلًا للمعنى من لغة إلى أخرى.

عملية الترجمة ليست محفوفة بالورود، بل يصادف المترجم

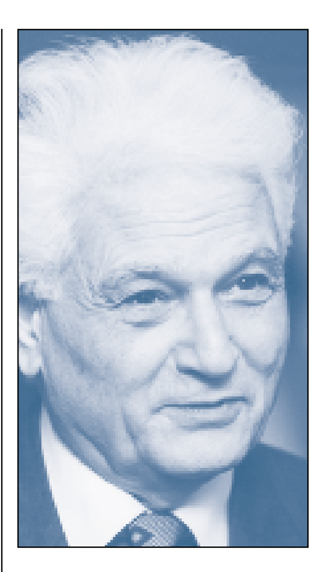

فريد الزاهي

دائمًا بعض الصعوبات، خاصة في ترجمة بعض المفاهيم أو المصطلحات وأيضًا بعض الأمثال الشعبية التي إذا ترجمت حرفيًا فقدت قيمتها المعرفية والثقافية، لأن الأمثال الشعبية لها ارتباط وثيق بالثقافة التي أنتجتها. لهذا، فإن الاطلاع على نظريات الترجمة –كما قلت سابقًا– يساعد كثيرًا على تجاوز هذه الصعوبات من خلال استعمال بعض الاستراتيجيات والآليات الترجمية. فكما هو معلوم، فنظريات الترجمة ساهمت بشكل فعال في اقتراح مجموعة




عبد الكبير الخطيبي


عبد السلام بعبد العالي


جاك دريدا

من الآليات والاستراتيجيات الترجمية، والتي أثبتت الدراسات العلمية نجاعتها وقوتها. وهناك عدد كبير من المترجمين من يستعمل هذه الاستراتيجيات بدون إدراك أو وعي، نظرًا لافتقارهم -ربما- إما لتكوين أكاديمي في مجال الترجمة أو ربما لعدم اطلاعهم على النظريات الترجمية بشكل عام. هناك مجموعات من الآليات والاستراتيجيات تستعمل في الترجمة نذكر منها: الترجمة الحرفية والترجمة عن طريق الاقتراض، والاقتباس والتكييف، والترجمة الثقافية.. وغيرها. المترجم أيضًا ينبغي أن يكون قارئًا جيدًا وذا ثقافة واسعة، والتي ستساعده بكل تأكيد في تفكيك وتحليل ثم ترجمة النصوص المختلفة.

في المغرب، لا بد أن نعترف أن الترجمة هي عملية فردية، وأغلب المترجمين لا يعيشون من الترجمة بل هي مجال يستهويهم، ويترجمون بعض الأعمال التي تناسب تكوينهم وميولاتهم الفكرية والمعرفية. وبالتالي، فلا بد من الإشادة بالمساهمة الفعالة التي يقوم بها المترجمون المغاربة في حركة الترجمة في العالم العربي. بالفعل، لا بد من التأكيد على أنها مبادرات فردية تندرج إما ضمن اهتمامات المترجمين بأعمال معينة، وإما ضمن اقتراح من كاتب النص الأصلي، أو ضمن اقتراح من الناشر في بعض الأحيان. ولكن، للنهوض بهذه المساهمة لا بد من تجميع هذه الجهود الفردية المتفرقة ضمن مؤسسة خاصة بالترجمة تقوم الدولة بتوفير مقر لها، وتسخر لها إمكانيات مادية وبشرية. ويضطلع المركز بإعداد برنامج سنوي خاص بترجمة الأعمال التي يتم اختيارها حسب أهميتها وقيمتها الفنية من وإلى اللغة العربية. لا بد من الاشتغال على مشروع في الترجمة من أجل معرفة ما يكتبه الآخرون، ومن أجل التعريف أيضًا بما نكتبه نحن. الترجمة كما يقول الأستاذ عبد السلام بنعبد العالي تنفخ الحياة في النصوص، وبالتالي، لا بد من إعطاء أهمية أكبر للترجمة عمومًا في المغرب ومن ضمنها الترجمة الأدبية.

في السياق نفسه، لا بد أن يتفاءل المهتم بمستقبل الترجمة في المغرب ويبتهج بعد إعادة تنظيم أكاديمية المملكة المغربية، حيث تم إنشاء الهيئة الأكاديمية العليا للترجمة التي عهد إليها بتشجيع ترجمة الأعمال المغربية من اللغتين العربية والأمازيغية إلى اللغات العالمية، وكذا العمل على ترجمة الدراسات العلمية المرجعية وتشجيع البحث العلمي في مختلف قضايا الترجمة من خلال التنسيق مع الهيئات الدولية المتخصصة في مجال الترجمة.

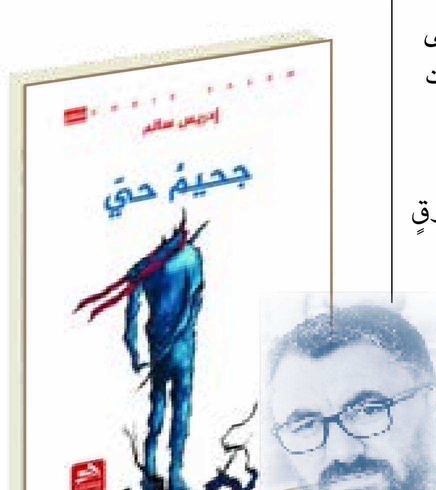
وفي هذا الإطار، نظمت أكاديمية المملكة المغربية مؤخرًا عدة ندوات وورشات حول الترجمة وحول سبل تطوير مجال الترجمة في المغرب. وكانت آخر أنشطتها محاضرة للمترجم والباحث المغربي فريد الزاهي تحت عنوان: «الترجمة، من الفعل إلى الفكر: رهانات التجديد والمراجعة الثقافية» ○



نوجين قدو
(سورية)

«جحيم حي».. رحلة العشرين صرخة في فضاء أزرق من شِعر وشعور

لطالما كانت تستهويني العناوين العريضة، تدق طبول فضولي، فأغرق في تفاصيلها، أحاول تجسيد كائن من روحٍ وجسد من خلال أبجدية اختُصرت بكلمتين أو أكثر! أجد نفسي هنا رغم مرونتي في تطبيق ذلك، حائرة عندما تتحول الحرائق إلى وحي، والزيتون إلى آلهة سقطت إثر صراع الطواحين في مدن الاغتيال. أجد نفسي أنهار على قمة معرفتي في بحر حبري غارقٍ في الألم، بين عنوانٍ آخر يسطر المعنى من خلال «خيمةُ حرب.. حربُ أرقام». أخرج حينها عن فكرتي السابقة وانطباعي الأول عندما أجد نفسي محبطة، خارجة عن الحياة بقلم أسودَ وأمنيةً تنتظر على أعتاب الاستجابة دون رجاء، كان اسمها «لنعد صغارًا». ولكنها الحرب، أصابتنا في استقامتنا، وجعلت بعضهم يُبصر دون حاجته لعينيه، فيعبر عماؤه النور، لتبقى صرخات الجهل عالقة في حضيضها، مشوهة، ملعونة بالظلام.



إدريس سالم

هو الظلام ذاته مَقرون بالظلم والجريمة، حينما صورت الأحياء بوجه امرأة، في «بقايا امرأة»، تلك التي ما كانت عنوانًا فحسب، بل شهادةً ولوحةً متكاملة وشاملة، تحكي عن واقعٍ ضَغِنٍ، سلب منها أول حرفين وعلق مشنقة البحة الأخيرة، ليكون الصمت هوية تعريفها والحياة القسرية بكل ما تحملها من عذابات مسلكها وطريقها.

كنت مصرة على تفسير العناوين حتى أسقطتني في مأزق حقيقي مع نفسي، مما جعلني أسير بين السطور لأتعرف على شخصية الشاعر أكثر وعن كثب، من خلال هذا الكم الهائل من المأساة في جحيمه الحي «جحيم حي: ديوان

> **كنت بين النص والآخر أتعرف على شخصية جديدة وألم من منطلق لا يشبه الذي قبله سوى باستمراره، فكانت الطريق صوب النهاية مدببة، ليس بحيرتي فحسب وإنما بالمخاطر، حيث توجب عليَّ الحذر الذي فقدته منذ القصيدة الأولى، التي بدأت ملتهبة بأوجاعه سردًا عندما تحرر قسرًا عن قافية قيدت مسيرته بأغلالها من خوف، حيرة، رعب واستياء وفراغ!**

شعر، صادر عام 2021، عن دار فضاءات للنشر والتوزيع، في الأردن»، مولوده الأول. تساءلت مرارًا مَن يكون إدريس؟! ما حاجته بالجحيم في الدنيا؟! ولمَ أصر على إحيائه؟!

وما حول فضولي إلى دهشة هو افتقار الديوان إلى إهداء، حيث اكتفى إدريس بنصف كلمة؛ كأنه يمهد لانتفاضة شعرية، وحرب تتقطع فيها أنفاسنا، بينما نخوض معه رحلة شاقة مع الشعور الخام من القصيدة الأولى وحتى العشرين والأخيرة، وبين الصرخة والألف بين السطور، والندبة وأختها في الحواشي والهوامش.

اختتم كلمته الناقصة، حيث شاء لها نصفًا وحيدًا بقول وجهه لأبيه، كانت الحقيقة هي حروف تشكيلها والألم مجددًا قاب قوسيها، فقال:

«ما يقهرُ الروحَ يا أبي: غريبٌ يرَانا كِبارًا، وقريبٌ يَرانا صِغارًا.. هو وجهُ العدالةِ القبيح».

كنت بين النص والآخر أتعرف على شخصية جديدة وألم من منطلق لا يشبه الذي قبله سوى باستمراره، فكانت الطريق صوب النهاية مدببة، ليس بحيرتي فحسب وإنما بالمخاطر، حيث توجب عليَّ الحذر الذي فقدته منذ القصيدة الأولى، التي بدأت ملتهبة بأوجاعه سردًا عندما تحرر قسرًا عن قافية قيدت مسيرته بأغلالها من خوف، حيرة، رعب واستياء وفراغ جعله يتخبط متمردًا وصارخًا في سماء المعنى، يشهر سلاحه في صدر الدنيا بازدرائها التي ما أنصفت أحلامه ولا أجابت على تساؤلاته الغارقة بالأسى، ليطلق في الهواء صيحة عبثية:

أغيثوني من عطشي
فأنا الحريقُ، لا هو.
سأتركُ اتهاماتٍ مُبللةً
بتبعية
بخنوع،
وبأمجادٍ زائلةٍ
تتراقصُ على أكتاف المَناجلِ.

هنا بدأتُ أرسم صورة إنسان منهك، وتحت كلمة إنسان وضعت ألف خط، فكانت رسالته النبيلة قد صارت في متناول الروح. وما أقدر المرء المثقف على كتابة الرسائل، بل وكتابة الدواوين الشعرية والروايات وجل الأصناف الأدبية التي لها أن تكون خالدة أيضًا. ولكن قلَّ مَن غدا حقيقيًّا، يكتب بروحه (وبصدق)، وأؤكد على هذه القيمة التي غدونا نحتاجها في العوالم الأدبية والفنية المختلفة، بل وفي شتى مجالات حياتنا في عصر الحروب والأوبئة والكوارث الطبيعية منها وأيضًا المفتعلة. في زمن التكنولوجيا والكلمة سهلة التناول والانتشار، تلك التي لم نعد نستطيع تمييز صدقها من زيفها.

حارب إدريس سالم بمنطق وفكر سليم وعذب وليس فقط بشعوره، حتى الصفحة الأخيرة، وجاهد ليكون المنبع الأمين والمصدر الموثوق. إذًا عن أي حقيقة مجردة جاء ليخبرنا، ليزيل غشاوة أعيننا وأحيانًا ليقفأ عينًا لم تعد صالحة للرؤية؟! عن أنفسنا أولًا، عن الظلمة

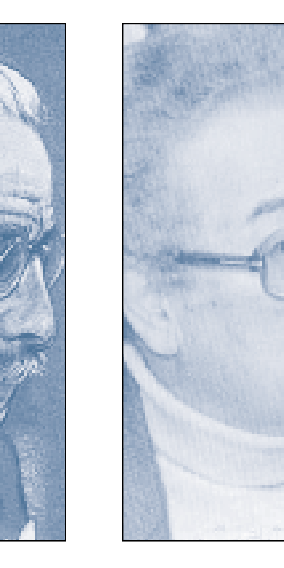
التي نعيشها، عن الخراب الذي نحفره لبعضنا البعض، عن البؤس الذي يحضر لنا، عن أمة وشعب، عن الضحايا عقب كل ذلك، عن الدسائس التي نعيش تحت سقفها، عن دين الفقر الذي نعبده، عن الكُرد يا سادة!

هكذا يولدُ الألمُ في مَدينتي
ذاك المُتذمرُ الصاخبُ.
هكذا نُطفئُ فراغًا مُعتكِفًا
نُفرِطُ بالأمل
وسطَ ركام العبثية
نجمعُ شظايا عديمةَ الشكلِ
جاهدين نحاولُ
رسمَ معالم روحِ الإنسانيةِ.

كم تعثرت أنفاسي بينما كنت أقرأ عن خيباته المتكررة، تصاعد آماله في لحظة حالمة لتعود فتُرمى من قمة واقع بائس فرض على الكاتب والقارئ معًا حزنًا جسيمًا! كم حاول رغم عجزه حيال الأحداث الخارجة عن السيطرة وعن المعقول، أن تكون صرخة قلمه واضحة ونداؤه مسموعًا، وأن يبني صرحًا يصغي ويعتبر من انهياراتنا، فقال ذلك في قصيدة «غناءُ الحجل»:

تعلموا..
أن الاعتقالَ والاغتيالَ
لا يبنيان الأوطانَ
لا يزيلان الاستيطانَ
أن ألفَ طعنةِ خَنجرٍ من الشر
أرحمُ من طعنة غدرٍ واحدةٍ من الخير!

كان إدريس إلى جانب تمسكه بإنسانيته، كرديًّا بجدارة، ينقب بين أدوات الكلمة عن شروح وافية ومغزى يصلح أن يكون



أنيس منصور

خليل مطران

وثيقة إثبات لكل مَن قُصم ظهر انتمائه، وسُلب منه حقه وحق شعبه في الصمود والبقاء بكرامة، بكبرياء، دون فقر وظلم، دون موت ودماء، دون أن تشفق قطط الأزقة قبيل الفجر على صوت أمعائه التي تضورت جوعًا ساعة حربٍ ضارية، قررت أن تشن هجومها على سماء مدينته كوباني، لانتزاع خيار الاعتراف بقضيته، لغته ووجوده كمواطن كردي وكائن بشري.

كانت جراحه بارزة في خضم سطوره حول فاجعة أرضه، حيث شُوهد في الحدث، وكان شاهدًا أيضًا في فجوة من الظلم خَلقت من وصفه صدقًا وإبداعًا فنيًّا لامسني بشدة، إذ كما قال خليل مطران «الشاعر الحق مَن يجلو الشعور له شمسًا من الوحي في داجٍ من الظلم». فكان لشعور الظلمِ تأثيره الطاغي على الشاعر ونصوصه، الظلم الذي عايشه خلال الحرب السورية التي لا تزال قائمة إلى يومنا هذا، والحروب الأهلية بين شعبها وانتهاك حقوق القوميات «الشعب الكردي»، والهجمات التي شُنت عليهم من كل حدب وصوب، كتنظيم داعش في مدينة كوباني وتدميره للعوالم وحرقه للذكريات ومحاولته إبادة السكان. أيضًا الحرب التركية وفصائلها المسلحة التي احتلت مدينة عفرين الكردية. تعاقبت هذه الويلات في حياة وذاكرة الشاعر وتتالت الفاجعات على الأرض، مما أثارت سخطه وغضبه اللذين جعلا منه ذاك الرماد الحاقد، ليتقيأ حبره نازفًا قائلًا:

إنها تخلعُ وجهَ الخارطةِ
من بدن العالم.
نحن الأمة التي تميل كلما رفعت

رأسها، تسقط كلما استقام طريقها، نحن شعب اعتاد أن يتقاسم الخسارة ويُطعن بها في سبيل موهوم بالنصر، مرة بسكين القدر، ومائة مرة بسيوف غادرة، وألف مرة بخناجر جهلنا. أراد إدريس مرارًا أن يخبرنا عن ذلك حينما كان يعلو جبهة القصيدة وأحيانًا يفقد مفاتيحها إثر انشغاله بالفكرة، أيضًا كان يفقد صوته فتغيب عني موسيقى قصيدته، كنت أُرجع ذلك لمقدار التعب الذي شعر به أثناء صراخه، توسلاته، توصياته، ورسائله المكتظة بالحكمة والشعور.

لم يغب عني إطلاقًا أثر القصيدة الأخيرة «بقايا امرأة»، تلك التي أرشف من خلالها قضايا المرأة الشرقية جمعاء بواحدة، كانت هي بَروين، رمزًا للظلم والقهر الاجتماعي، بَروين التي اختصرت معاناة كل أنثى سواء بدموعها، بمشاعرها، بتفاوت حجم وشكل الظلم الذي عاشتها في حياتها مع غيرها من النساء. ولكنها القضية التي لا تزال تُطرح كل يوم وإلى جانب الحداثة التي نشهدها، إلا أن المأساة تُعاش وبكثرة ودون أدنى اعتبار للضحايا، جرَّاء كل جريمة تحصل بحق المرأة. كانت بَروين الأنثى التي أحبت يومًا فكان ذاك ذنبها الذي دفعت ثمنه غاليًا، بزواجٍ قسري ومجتمع يلعن وجودها كل يوم، بصورة رجل جلاد، وحياة فُرضت عليها لكونها امرأة.

ما بين الحب والحرب والمفارقات بين المرأة والرجل والتدهور الاجتماعي الذي ينشأ في الأوساط تنزلق الأشجان، كما أن «عدد النساء اللاتي يقتلهن الحزن أكثر من عدد الرجال الذين تقتلهم الحرب»، كما يقول أنيس منصور، لذا تبقى المرأة هي الحلقة الأضعف في حلبات الصراع في شرقنا العاثر. هو ذاته المجتمع الذي لم يقبل الاختلاف، فصوره بتسميات مريضة تنم عن جهل وتبعية كانت هي أسباب مآسينا، عندما كانت السخرية لا تواجه الخطايا وإنما الخلق الذي فقد بصره، حيث أراد سالم هنا أن يلفت نظرنا ويوجه وعْينا إلى أن البصيرة تكمن في الروح الطاهرة، وأن المضي قدمًا لا يتطلب ساقين، بل إيمانًا وعزيمة داخلية وإرادة تستطيع من خلالها ألا تشعر بالعجز وإنما تسير في دربٍ من دفءٍ ونور. فقال:

في أعماقهم ينعتوننا:
«ضريرٌ، مُعاقٌ!».
إنهم عقولٌ مَحجوبةٌ بالفِرَاء
لا يعلمون..
أننا نرى البهَاءَ دُجْنةً
والدجْنةَ بَهَاءً.

عايش إدريس من خلال قصائده العشرين شعور الألم والأمل، الحب والكره، الخذلان والمساندة والقهر الكبير، فكانت أشبه بسيمفونية تشرح انكساراته، وتصمت حينًا لتختبر صبرنا على الكرب ومقدار احتوائنا للمغزى، عبر سلم موسيقي محكم بمهارة، يتنقل بين قرارها وجوابها بسلاسة العارف.

كان سؤالي مع نفسي يتكرر دائمًا حول ذلك بين السطور: من أين حصد هذه القدرة كلها؟ لأكون صريحة، فقد استغرقت مني القراءة مرات ومرات، كان يتوجب عليَّ أن أحمل المعنى من جوانبه المتعددة، ولأقول إن الديوان رغم أنه الأول إلا أنه يستحق ذلك. فكم أرهقَت أنفاسي سلسلة الوجع الواقعي تلك التي سطرها لنا! وكم كان عصيًّا عليَّ أن أستمر في إقامتي في مواطن الشعور، بل والأصعب كان عندما أوشكت على النهاية أثناء رغبتي بالمزيد! هذه هي العلاقة الشائكة بين المرء وآلامه، يطوي صفحتها دون أن يغفل عن كيها بميسم الذاكرة بين الأحيان.

وهنا كان إدريس بشكل أو بآخر قد بدا واضحًا بالنسبة لي كإنسان وكشاعر، وهما لا يختلفان كثيرًا بل يجتمعان كثيرًا في الحقيقة، وهذا الجحيم الذي آلمني بشدة، وأيضًا في السلام الذي قرأته وشعرت به في عيون الكلمات، والمحبة بنقائها التي كان تلك الرسالة الشاملة والجادة، والتي خلقت هذه الكيمياء بين القارئ والكاتب وديوانه.

وهذا ما يوثق رأيي عندما أقول إن للشعر وجهة يمتاز بها عن غيره من حيث اصطياد الشعور وتأثيره على المتلقي، عندما يكون سليطًا ومجردًا في بنية سليمة ○

قراءة في كتاب الرواية مملكة هذا العصر للجزائري حميد عبد القادر

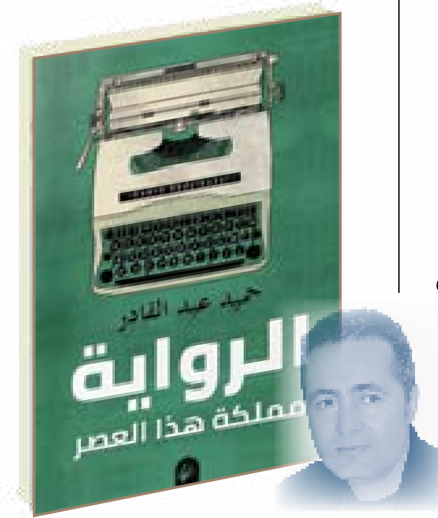


د.طارق بوحالة
(الجزائر)

يعد كتاب «الرواية مملكة هذا العصر» للمثقف والباحث الجزائري حميد عبد القادر الصادر عن دار ميم للنشر 2019 من الدراسات المثيرة والمتميزة، ويكمن تميزه في قيمة المهمة التي تصدى لها، والمتمثلة في إثارة قضايا وأفكار عديدة التي لها علاقة وطيدة بجنس الرواية على المستويين العالمي والجزائري، حيث نعثر في هذا الكتاب على كثير من الإشكالات التي تحتاج مساحة أوسع للقراءة والتحليل، لهذا سنحاول في هذه الإطلالة المقتضبة التركيز على مناقشة بعض العناصر الإشكالية التي تضمنها الفصل الأول من هذا الكتاب.

وحميد عبد القادر من الأدباء والمثقفين الجزائريين الذين يجمعون بين الكتابة الروائية وبين الكتابة الصحفية، وهو يملك في رصيده منذ نهايات القرن الماضي مجموعة من الروايات نذكر منها: الانزلاق عام 1999، مرايا الخوف 2005، توابل المدينة 2013، رجل في الخمسين 2020.

وكما قلنا فإن حميد عبد القادر ينخرط من الجهة المقابلة والموازية للكتابة الروائية في كتابة سلسلة من المقالات النقدية التي تشترك في «موضوع الرواية» وشواغلها عربيًّا وعالميًّا. وقد امتد هذا الولع بفن الرواية إلى إصداره لكتاب آخر جديد يحمل عنوان: فضاء العجائبي: في أفق الرواية اللاتينو- أمريكية 2021.



حميد عبد القادر

يسجل الباحث في الفصل الأول من كتاب «الرواية مملكة هذا العصر» مواقف نقدية مثيرة كان هَدفه هو الخروج من حدود

الآراء المكرسة وكسر سياج المقولات المكرورة التي سادت منذ سنوات عديدة عن جنس الرواية، وتحديدًا داخل الدرس النقدي الأكاديمي.

ومن أهم آرائه ما تعلق بمقولة أن الرواية قد حق لها أن تكون مملكة هذا العصر بامتياز، بل هي سيدة هذا العالم، ويعود سبب هذه السيادة إلى كون الرواية قد تمكنت من تجاوز كثير من العثرات والعراقيل التي واجهتها طيلة مسارها التطوري، ولم تستسلم أو تفسح المجال واسعًا لأجناس أدبية أخرى رغم المزاحمة المستمرة من قبل الشعر.

والرواية عند حميد عبد القادر ليست فنًّا منحازًا، بل هي ذات روح ديمقراطية، لأن لها القدرة على نقد وتجاوز الراهن نحو تصور آفاق واسعة ومختلفة ومساحات واسعة ورحبة، وتقديم أصوات أخرى مغايرة للسائد. لهذا فهي النوع الأدبي الأكثر انتصارًا للإنسان.

ولا يعني هذا الانتصار أن الأجناس الأدبية الأخرى –لاسيما الشعر– قد خذلت الإنسان، بل إن الرواية قد وجدت في الإنسان على مر العصور والمراحل نواة فاعلة تسهم في تشكيل معالمها وروحها، ومن جهة أخرى يبدو أن الإنسان هو الذي عثر في الرواية عن متنفسه ومخرجه باعتبارها الجنس الأدبي الأكثر مقاومة لتحديات العصر ومتغيرات الزمان والمكان، وهي الأقدر على إعادة تمثيل هذه المهمة في أحسن وجه.

لهذا فإن هذا الانتصار هو الذي كان سببًا أساسيًّا في جعل الرواية الجزائرية –مثلا– عند الجيل الجديد تؤمن برفض مقولة «البطل النموذج»، وتتجاوزها إلى وضعية التعبير عن اليومي والمعيش والهامش والمهمش على حدّ سواء. وهو ما يبينه حميد عبد القادر في قوله: «رفض هؤلاء الكتاب التصرف بشكل بطولي، ولم يبدوا أبدًا أي رغبة في تقليد برومتيوس حتى يسرقوا النار. فقط أن يكتبوا وهم باقون في الساحة رافضين الصعود إلى الأولمب مدججين بالبطولة. لقد نقل هؤلاء الروائيون الجدد البطولة من الروائي البطل إلى بشر عاديين، بطولتهم الوحيدة البقاء في الحياة والتشبث بها وسط القسوة والمعاناة» ص14.

أما في علاقة الرواية بالسياسة فقد حاول الباحث أن يناقش بعض المقولات الرائجة عن هذه العلاقة المثيرة، إذ كيف لخطاب جمالي يهدف إلى أن يكون بروح ديمقراطية أن ينخرط في ممارسة السياسة. هذه الأخيرة التي يرى الكاتب أنها إذا ما خالطت الأدب فهي بمثابة طلقة نارية تعكر صفو عزف موسيقي. غير أنه يواصل حديثه مبيِّنًا أن المبدع لا يمكنه أن يتخفف نهائيًّا من موضوع السياسة أثناء ممارسته للكتابية الروائية.

يجب أن نفرق بين ممارسة الحكم باعتباره أحد صور السياسة وتجلياتها، وبين السياسة كطريقة مُنَظمة للعيش ضمن محددات خاصة تتجلى بواسطتها مقولات متمايزة، قد تقترب وتتفاوض، وقد تختلف وتتعارض. لهذا لا يمكن للكاتب والمبدع والفنان والمثقف التخلي نهائيًّا عن موضوع السياسة، وليس بالضرورة أن يكون ممارسًا لها من قريب أو من بعيد.

ويرى الفرنسي جاك رونسير أن الأدب ليس وسيلة تسهل للمبدعين طرح مواقفهم السياسية، بل إن للأدب شكلًا من أشكال السياسة خاصًّا به، وهو ما يجعله يقترح مصطلح «سياسة الأدب» ويعني بذلك أن الأدب يمارس السياسة بوصفه أدبًا.

ويثير الكاتب أيضًا نقاشًا حول قضية العلاقة بين الشعر والرواية، حين يرى أنه لا وجود لما يسمى عند بعض المثقفين بحرب الرواية ضد الشعر، وأن ذلك يرجع إلى تصور خاطئ. وقد استحضر موقف الرواية عند الغرب من الشعر، قائلًا: «أعتقد أن الرواية الغربية، وهي تضع الشعر تحت إبطها، تصرفت بحكمة، ورؤية، وبروح إنسانية، لم تتصرف وفق روح رؤوفة إلى درجة أن نجاح كل رواية أصبح مرتبطًا بمدى وجود لغة شاعرية بين ثناياها» ص34.

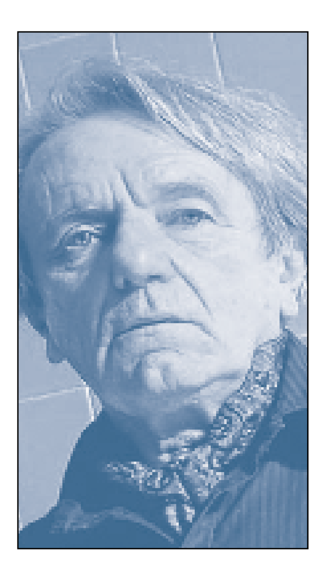
إن كل صراع بين الشعر والرواية هو صراع مفتعل، لأنهما قد يختلفان في المنظور

العام، وكذا في اللغة المستعملة، أما القول باللغة الشاعرية المبثوثة بين ثنايا الرواية فهذا أمر آخر مرتبط بموضوع الشعرية وليس بالشعر. ويمكننا أن نستحضر في هذا السياق موقف جون بول سارتر الذي يرى فيه أن الشعر لا يتضمن مواقف والتزامات واضحة، لأن لغته الخاصة لا تسمح له بذلك فهي تحجب ذلك، وتدفع بالقول الشعري إلى الغموض.

ويعرض حميد عبد القادر علاقة الرواية بروح المدينة، عندما يلجأ إلى استدعاء تجربته الروائية من خلال روايته «توابل المدينة» الصادرة عام 2013، وكيف لها أن أعادت تشكيل ملامح المدينة التي ينتمي إليها الروائي. وهي ملامح مزدوجة تحيل على الوجه المستنير المفقود، والوجه الشاحب الذي أصبحت تتلون به مدننا.

كما يقارب حميد عبد القادر العلاقة بين الرواية والأيديولوجية بالعودة إلى السياق الروائي الجزائري، مبينًا أن الرواية الجزائرية في الخمسينيات كانت «رواية ثورية تسرد معاناة السكان الأصليين، وتكشف فظاعة الوضعية الاستعمارية، فاندرجت ضمن المجهود الفكري للتخلص من الاستعمار». (محمد ديب، مولود فرعون، معمري، وآسيا جبار ص17)

لعل أهم إشكال نقف عنده في هذا الرأي أن النماذج الروائية التي ذكرها كانت تكتب بالفرنسية



جاك رونسير



جان بول سارتر

باعتبار اللغة هنا بمثابة سلاح للتعبير عن حالة الشعب الجزائري الذي كان يعاني من ويلات الاستعمار الفرنسي. بمعنى هل يمكننا أن نصف هذه النماذج الروائية بأنها نصوص متخففة من الأيديولوجية؟

ولكن الرواية الجزائرية حسب حميد عبد القادر قد أصبحت بعد الاستقلال رواية «يسارية.. تسعى للمساهمة في بناء المجتمع الاشتراكي في الستينيات والسبعينيات، فغرقت في الهمِّ الأيديولوجي، وخضعت له» ص17.

نتفق مع هذا الرأي باعتبار الرواية الجزائرية في الفترة الاشتراكية قد غرقت في الهم الأيديولوجي، كونها أخذت على عاتقها مهمة الانخراط في التوجه الاشتراكي الذي كان نسقًا عاما منسحبًا على الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، وهو ما جعل الأدب وجهًا تعبيريًّا للنموذج الاشتراكي. أو ما يطلق عليه بالواقعية الاشتراكية.

تبقى هذه الأفكار المبثوثة في فصل كتاب حميد عبد القادر الأول عبارة عن نماذج فقط، لا يمكنها أن تغطي الدراسة كاملة، كون الباحث قد خصص الفصول الأخرى لمناقشة جملة من القضايا والأفكار المرتبطة بالرواية العالمية شرقًا وغربًا.

وقد أبانت هذه المتابعة النقدية عن معرفة واسعة يمتلكها الباحث حميد عبد القادر، خاصة ما يخص تفاصيل الرواية العالمية ●

الحياة الديموقليسية في «كوفيد الصغير» لـ «لطيفة لبصير»



كه يلان محمد
(العراق)

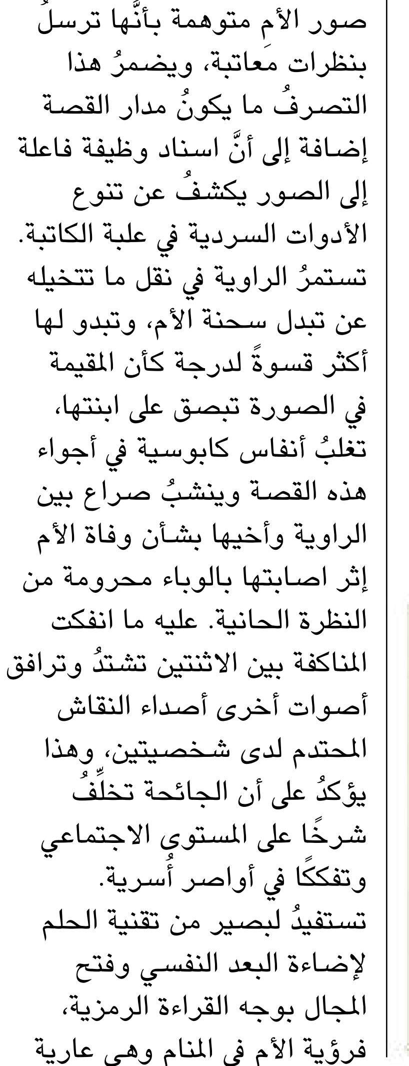
البحثُ عن الإطار السردي لتسجيل تجارب الحياة والأزمات التي تلقي بكلكلها على الزمن هو محاولة لتسمية ما تتخيلُ واقعًا خارج مكر الأسماء. ويصعبُ التفكير في المعطيات دون أن تنتظمَ في سلسلة من المسميات التي قد تعبرُ عن الأشكال التي تتخذها في أطوار مختلفة، إذن يستمدُ الإنسان القدرة على التفكير في الأشياء من خلال إطلاق عملية التسمية، وبذلك يخترقُ حصار اللاشكل. عليه وما إن تقعَ الأزمات الوجودية حتى تزدادَ حركة السردِ زخمًا ويكونَ الهروب نحو العوالم الموازية خيارًا قائمًا، ويمكنُ تفسيرُ ذلك الأمر بناءً على الرغبة الملحاحة لاكتساب التوازن النفسي وإسباغ المعنى على الواقع الموبوء. لذلك تصاعد الطلب على الأعمال الروائية التي تتناولُ الأوبئة والكوارث الطبيعية مع انتشار فيروس «كورونا»، كما بدأت المساعي لتدوين حلقات الصراع مع عدوٍ لا مرئي في أشكال سرديةٍ متعددة من اليوميات إلى الرواية والقصة، وبدورها آثرت الكاتبة المغربية «لطيفة لبصير» متابعة التحولات التي رافقت الأزمة الوبائية على الأصعدة النفسية والاجتماعية والسياسية في وحدات مجموعتها القصصية المعنونة بـ"كوفيد الصغير".
القصة القصيرة من أكثر الأجناس الأدبية مرونة لملاحقة الظواهر الناشئة من المداهمة الوبائية، ومن المعلوم أنَّ تضييق مساحة حرية الحركة والتواصل من أبرز العوامل التي عمقت الشعور بالغربة والأرق لدى المرء، إذ لم يعد الإنسان كائنًا اجتماعيًّا في الواقع بل كان محتميًا بالعزلة الاختيارية ضاربًا الطوقَ على نفسه خوفًا من العدو اللامرئي، وفي الحقيقة قد ألقى هذا الوضع بظلاله الثقيلة على شكل العلاقات الاجتماعية، وذلك لأنَّ الآخر كان مشبوهًا بنقل العدوى إلى غيره. تمكنت لبصير من رصد المواقف التي تعبِّرُ عن الصراع المحتدم بين الواجب الأخلاقي والتقيُّد بما يبعدُ احتمالات الوقوع في شرك الوباء، وتقصت في شريطها القصصي آثار الوباء على مختلف البيئات والمكونات الاجتماعية بلغة شفيفة مستعيدةً في هذا الإطار الموروث الشعبي الذي يطبعُ بنية المادة المسرودة بالعجائبية.

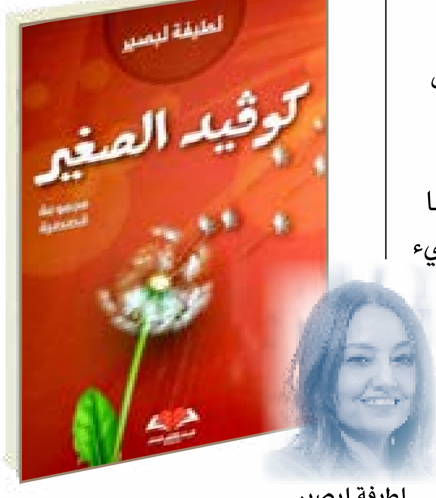
المعمار

يستمدُ فن القصة فرادته من

العفوية والكثافة اللغوية ولعبة الإبانة عن المفارقات الحياتية بصياغة خفيفة تخدمُ التسلسل الانسيابي في حركة السرد، وتقطع الطريقَ على غواية الإسهاب والتفصيل في وصف المكونات السردية، إذ يقوم معمار القصة على اقتناص الومضات المحالة إلى الأبعاد الجديدة في المشاهد المألوفة. أرادت لطيفة تعدين مادتها القصصية بناءً على التقاط هباء الأيام التي قد عاشها العالم بروحية دموقليسية مدججًا بالكمامة وقد تكونُ الثيمة المشتركةُ في القصص تتطلبُ الابتعاد عن المناورات البلاغية والمجاز، لذا تضعك الكاتبةُ مباشرة في قلب المعترك الوبائي وما يتبعهُ من الخوف والملل. ففي القصة الأولى المعنونة بـ"إيماءة" تراهنُ الكاتبةُ على عنصر المفارقة واللامتوقع لاستقطاب المتلقي والدفع به لمتابعة الحلقات المتتالية. تتكفلُ الراوية المتكلمة بضمير المتكلم بسرد حياة مي واصفةً إياها بكائن مختلف، ويكونُ هذا الموقف أشدَّ مضاضةً على نفسية الأب خصوصًا بعد فشل الأطباء في تشخيص أسباب العطب في جسد الأخت الصغيرة التي كان ميلادها مصدرَ المسرةِ بالنسبة للعائلة، إذ شاركت الأم الفرحة مع ابنتها الكبيرة ملمحة إلى أنها لم تعد وحيدةً، ولا يفوت القارىء التقاط الإشارة الكاشفة إلى المدة الزمنية التي تفصل بين ولادة الأختين وهي عشر سنوات.

وما يشدُّ الانتباه في منحى هذه القصة هو إيقاعها المتحول الذي ينزلها في الصنف الغرائبي. خصوصًا في المفصل الذي تكتسبُ فيه مي القدرة على النطق إذ تتفاجأ الراوية بأنَّ أختها تنادي باسمها، وهذا وجه من الحدث، أما الوجه الأغرب منه فيكمنُ في غياب القدرة على التواصل الكلامي بين الأم والأخت الكبيرة، وتفهمُ مما تنقله الراوية أن الأمَّ ترى بأنَّ السبب وراء التعثر في الكلام هو ارتداء الكمامة، كأنَّ الوباء قد قلبَ المشهد وبدَّلَ في الأدوار، يحيلُ هذا النص إلى شخصية أدبية قد عانت من قساوة المجتمع والأهل وهي مي زيادة، ومن نافل القولُ بأنَّ ثمةَ مقصدية في إطلاق هذه التسمية على تلك الشخصية القصصية. وذلك يتضحُ من الحوار المتبادل بين الأم والساردة، إذ ترى الأخيرة بأنَّ ما يجمع بين أختها ومي زيادة ليس الاسم فحسب، إنما قدرهما واحدٌ أيضًا، فيما الأم ترفضُ هذه المقارنة لأنَّ ابنتها تحظى بالحب ودفء البيت ولا تكابدُ الوحدة في المستشفى بخلاف ما عاشته الأديبة من المرارة، حيثُ خذلها الأهل والأصدقاء. ولا تختتمُ هذه القصة إلا وتعودُ شخصياتها إلى مواقعها السابقة، وتنوب لغة الإشارة لدى مي عن الكلام للتواصل مع أهلها. لا تغادرُ القصة الثانية «فادارأتم فيها» التي تقيمُ عتبتها علاقة تناصية مع القول القرآني موحية بأجواء درامية في بنيتها أنطقة غرائبية، إذ تعلنُ الراوية في مستهل الجملة السردية عن قيامها بإخفاء صور الأم متوهمة بأنَّها ترسلُ بنظرات معاتبة، ويضمرُ هذا التصرفُ ما يكونُ مدار القصة إضافة إلى أنَّ اسناد وظيفة فاعلة إلى الصور يكشفُ عن تنوع الأدوات السردية في علبة الكاتبة. تستمرُ الراوية في نقل ما تتخيله عن تبدل سحنة الأم، وتبدو لها أكثر قسوةً لدرجة كأن المقيمة في الصورة تبصق على ابنتها، تغلبُ أنفاس كابوسية في أجواء هذه القصة وينشبُ صراع بين الراوية وأخيها بشأن وفاة الأم إثر اصابتها بالوباء محرومة من النظرة الحانية. عليه ما انفكت المناكفة بين الاثنتين تشتدُ وترافق أصوات أخرى أصداء النقاش المحتدم لدى شخصيتين، وهذا يؤكدُ على أن الجائحة تخلِّفُ شرخًا على المستوى الاجتماعي وتفككًا في أواصر أُسرية. تستفيدُ لبصير من تقنية الحلم لإضاءة البعد النفسي وفتح المجال بوجه القراءة الرمزية، فرؤية الأم في المنام وهي عارية

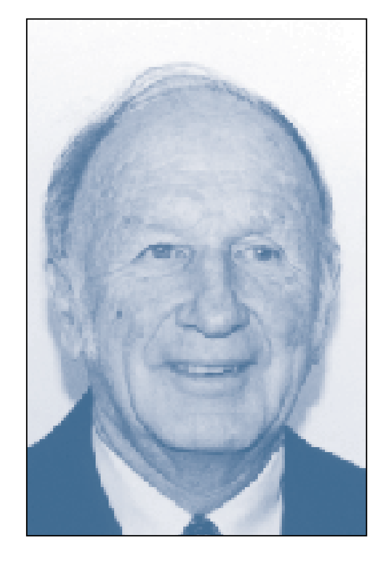



لطيفة لبصير

من الكفن تشيرُ إلى موت باردٍ. وتمتزجُ في فضاء قصة لالة ميمونة إيحاءات الموسيقى الشعبية مع النفحات الصوفية المسكونة بالخوارق، لكن الأهم في هذه الحزمة السردية هو متابعة حياة المرأة العاملة وتحديات زمن الجائحة.

العدوانية

تعجنُ الكاتبةُ مادة القصة الموسومة بـ"العجزة لا يحلمون» من الأخبار التي راجت عن استهداف الوباء لفئة عمرية معينة. تبدأُ حركة السرد بعبارة مشحونة بالتوتر «حين تسقط الشمسُ أشعر بالارتباك»، وتليها مباشرة صيغة خبرية كاشفة عن وضعية الراوية، حيثُ تستمعُ إلى أغنية جاك بريل رافضةً أن تكونَ شبيهة بالعجزة الذين يغني لهم الفنان الفرنسي، مشيرةً في استرسالها السردي إلى ما تعني لها شجرة الميموزا السامقة وسط الزحف العمراني الملتهم للبيئة. تزيدُ المحتويات المتداولة في وسائل التواصل الإجتماعي من النبرة العدوانية ضد المسنين، لذا تقاطع الراوية ما يصلها من واتساب، كما لا تخطيءُ في قراءة ما يترشحُ من نظرات جارتها ياسمين «كان صمتها يقول لي أنَّ لا مكان لنا في هذا العالم»، غير أنَّ المرأة المسنة لا تستسلمُ لهذه الموجة متأملةً عروق يديها الورديتين، مع أنَّ ما ينشرُ في الفضائيات عن تخلي عجوز عن جهاز التنفس مانحًا



إدوارد لورنز

إياه للشاب الصغير يرهق نعيمة ويتولد لديها الإحساس بأنها مجرمة بحق البشرية. كلما اشتدُ الخناقُ على الحاضر يكبر الحنينُ وترتد الذاكرةُ أكثر إلى الماضي، كما أنَّ العزلةَ تثقلُ من وطأة الزمن وتعمق الشعور بالوحشة. تستعيد نعيمة كلام أمها وتفترضُ ما يقوله والدها لو وقع عليها النظرُ في وحدتها.
المفارقة الأبرز تتمثلُ في وصول الوباء إلى جسد ياسمين الغض، إذ تستعطفُ بنظراتها الشاحبة جارتها العجوز تاركة لديها الكلب. تتقاسم ملامح غرائبية أثير هذه المجموعة القصصية المسرودة في أغلبها بضمير المتكلم، ويطوفُ شبحُ الوباء في أوصالها، كما يتفاعلُ النصُ مع مؤثرات الفن التشكيلي لاسيما في «عزلة لودفيغ دويتش»، إذ بدا طيف الفنان للراوية مرتديًا الكمامة وهي تتجولُ في شوارع القاهرة عازَّةً ذلك إلى الهوس بالشخصيات التي تبحثُ عنها. يذكر أن الكاتبةَ تمررُ معلومات عن هذا الرسام الألماني وبذلك تكتسبُ القصة وظيفة معرفية إلى جانب ما يتوفرُ في بنيتها من الملمح الاستكشافي.
وتتقاطعُ وقائع قصة سبع موجات مع رشقات الألوان مضمرة أسئلة عن الكينونة. وينقلبُ الخوف في قصة «أجنحة الخفاش» من الطبيب البيطري إلى الحب، يشارُ إلى أن عنوان القصة يحيل إلى نظرية الفراشة التي طرحها «إدوارد لورنز»، تلتفتُ القاصة إلى ظاهرة العنف الأسري في حلقة أخرى من مرويتها ولا تتجاهلُ ما ضجَّت به الشاشات من المشاهد التي تؤكد تغولَ المرئيات والانهمام على المنصات الإلكترونية وإعادة نشر الصور القديمة، والانكباب على قراءة الكتب، والغرض من كل ذلك ليس إلا توسلًا بما يخففُ من التوتر. تنتهي سلسلة القصص التي تحاكي فيها الكاتبة متواليات موسيقية في تناغمها وموتيفاتها المشتركة بقصة «لقاح» التي قوامها العودة إلى الحب، ولا يغيبُ عن القاريءُ مضامين هذه الرسالة التي تمررها لطيفة في المشهد الأخير. ما يجدرُ بالذكر أنَّ هذا النص من النوع الذي يتقبله المتلقي بالسرعة متوهمًا أن حياكته كانت مريحة، مع أنَّ صاحبته ربما قد صارعت قبل إيجاد إطار يكسي موادها حيوية وانسيابية في التعبير ○



شاهيناز الفقي

التوظيف الفني لـ«أغاني الأطفال» في الدراما المصرية

للأغاني والموسيقى تأثيرها الكبير على الطفل، من خلالها يتعرف على السلوكيات الحميدة والأخلاق القويمة، وهي تساعد على تنمية القدرات العقلية واكتساب المعرفة والتعلم خاصة في مرحلة ما قبل المدرسة.

الطفل في هذه المرحلة المبكرة لدية قدرة كبيرة على الحفظ وترديد ما يسمعه، ومن هنا تنشأ المسئولية عما يقدم للأطفال من أناشيد مدرسية، أو أغانٍ تقدم محتوًى هادفًا ولها دور في توجيه سلوكيات الأطفال.

قبل أن نناقش تلك القضية الهامة لا بد أن نعرف ما هي الملامح الأساسية التي ينبغي توافرها في الأغنية لتصنف كأغنية للطفل، هل هي الأغنية التي يؤديها الطفل بغض النظر عن الكلمات واللحن؟ أو تلك الي يغنيها مطرب أو مطربة من الكبار وتعبر كلماتها عن الطفل؟ أو هي الأغنية التي تناقش قضايا الطفل بغض النظر عن طبيعة وعمر من يقوم بأدائها؟ إذا استندنا في البحث عن أغاني الأطفال في الدراما السينمائية والتلفزيونية للفترة الزمنية يمكن تقسيمها على حسب الفترات الزمنية.

بداية فترة الخمسينيات واكتشاف الفنان المبدع أنور وجدي للطفلة المعجزة فيروز، واسم فيروز هو أول اسم يتبادر للذهن عند الحديث عن الغناء للأطفال في الدراما المصرية والعربية، تربعت فيروز على عرش الدراما السينمائية للأطفال عقودًا طويلة استطاعت بمهارة كسب القلوب بخفة ظلها وملامحها البريئة بالإضافة لموهبتها الفذة في التمثيل والرقص، وتحولت فيروز لأيقونة لكل طفلة عربية تحلم بالنجومية، ورغم أن فيروز هي الطفلة العربية الوحيدة التي ظهرت لها في فترة الخمسينيات أفلام من بطولتها وحققت نجاحًا مذهلًا لكن معظم أغانيها لا يمكن تصنيفها أنها موجهة للأطفال من حيث القضايا التي تطرحها أو الكلمات والألحان عدا القليل.

على سبيل المثال تغني في فيلم ياسمين «حلو يا حلو.. أنت

قمر وعزولك دلو، معانا ريال، شوف يا عزيزي»، وفي فيلم دهب تشارك إسماعيل ياسين في اسكتش البلياتشو، وأنور وجدي في أغنية كروان الفن وبلبله، هذه الأغاني لا يمكن تصنيفها أنها أغنية طفل بغض النظر عن عمَّن يؤديها، فيما عدا أغنية أنا قطقوطة.

وبعد أن توقفت فيروز كطفلة عن التمثيل ظهرت محاولات عديدة لتقديم نجوم من الأطفال، مثل الطفلتين نيللي ولبلبة وغيرهما، لكن هذه المحاولات لم تحقق النجاح المرجو منها، ولم يستطع طفل آخر زحزحة المعجزة فيروز عن عرشها.

فترة الخمسينيات والستينيات هي الفترة التي ازدهرت فيها الأغنية الموجهة للطفل من خلال مطربي ومطربات تلك الفترة، وأغاني تم إقحامها في سيناريوهات أفلام للكبار، مثل فيلم الهاربة لشادية وأغنية «يختي عليك ربي يخليك»، أو فيلم المرأة المجهولة وأغنية «سيد الحبايب يا ضنايا أنت»، كذلك المطربة صباح وأغنيتها الشهيرة «حبيبة أمها يا أخواتي بحبها» من فيلم الليالي الدافئة، وأغنية «أمورتي الحلوة» من فيلم نار الشوق، ونلاحظ أن هذه الأغاني لا علاقة لها بسياق الفيلم ويمكن الاستغناء عنها، لكنها رغم ذلك كان لها صدى واسع في ذلك الوقت، وحققت نجاحًا كبيرًا، ولكن لا يمكن تصنيفها أغاني للأطفال، لأن أغنية الطفل هي الأغنية التي يستطيع الطفل ترديدها بسهولة، وتتميز ببساطة الكلمة وسهولة اللحن وقدرة الطفل على التجاوب معها وحفظها. وهذا ما تمكن من تحقيقه الفنان محمد فوزي بجدارة.



أغنية «ماما زمانها جاية» من فيلم معجزة من السماء عام 1956، يؤدي الأغنية المطرب الكبير محمد فوزي، تميزت كلمات الأغنية بالبساطة والسلاسة التي تمكن الطفل من حفظها وترديدها بكل سهولة، بالإضافة لاستخدام الفنان تعبيرات الطفل الصوتية كأحد الآلات الموسيقية التي أضافت للحن جاذبية وقربًا من الأطفال، وبالمثل في نفس الفيلم كانت أغنية «ذهب الليل» والتي استخدم فيها كورال الأطفال، وأصوات الحيوانات مثل «العصفور صوصو شاف القطة قالها بسبس قالت له نونو»، كلمات الأغاني توجه الطفل بشكل غير مباشر للسلوك النافع والأخلاق الحميدة وتبث فيه قيم الانتماء للوطن فيقول في أحد المقاطع:

ميمي دكتور وسعاد دكتورة
واحنا ندعيلكم
وصلاح يبقى محامي وتوتو
قاضي يصالحكم
وعصام بكرا هيبقى ظابط
ويدافع عنكم
يفدي وادي النيل بحياته وحياته
منكم

هذا هو النموذج الأمثل لأغنية الطفل والذي سار على نهجه فيما بعد العديد من المطربين والمطربات حتى السبعينيات وفترة الثمانينيات.

من أبرز النجوم الذين قاموا بأداء الأغنيات للأطفال في الدراما التلفزيونية كان الفنان عبد المنعم مدبولي، في مسلسل أبنائي الأعزاء شكرًا عام 1979، وأغنيته الشهيرة «كان في واد اسمه الشاطر عمرو»، وهي أغنية تعرِض لبعض الأمور التي تتصل بالطفل بشكل مباشر مثل الغذاء وأهميته، وذلك في قالب حكايات مغنَّاه يرددها الجد لحفيده، من كلماتها:

وده كله عشان متغذي تمام
ولا عمره بيرفض أي طعام
وكذلك في مسلسل لا يا ابنتي العزيزة والأغنية الذي قام بأدائها بالاشتراك مع الفنانة هدى سلطان «توت توت».
وبداية من أغاني الفنان محمد فوزي وحتى الثمانينات أهتم صناع تلك الأغاني أن يكون للأغنية دور تعليمي وتربوي، تهدف لتهذيب الطفل وإرشاده لسلوكيات جيدة.
أما في التسعينيات فقد اختفت الأغاني الموجهة للطفل في الدراما التلفزيونية والسينمائية إلا من بعض النماذج النادرة التي لا تذكر، ولكن ذلك لا ينفي وجود أغاني للطفل على درجة كبيرة من التميز في تلك الفترة، كان يتم عرضها وتوزيعها من خلال شرائط الكاسيت لبعض المطربين والمطربات الكبار، مثل الفنانة عفاف راضي في أغنية سوسة كف عروسة، الشمس البرتقالي لعبد المنعم مدبولي، وأغاني الفنانة صفاء أبو السعود في احتفالات أعياد الطفولة.. وغيرها، وللأسف لم يتم استغلال هذه الأغاني المتميزة في دراما خاصة بالطفل.
وبعد غياب طويل لأغاني الطفل في الدراما المصرية، عادت عام 2007 بشكل متميز على يد بعض النجوم القلائل، مثل حمادة هلال في فيلم «الحب كده»، حيث اشترك في الغناء مع الطفلة منة عرفة في أغنية الفار السندق، وفي عام 2012 فيلم مستر أند مسز عويس وأغنية


صفاء أبو السعود


عفاف راضي

محمد فوزي

سبونج بوب.
رغم تميزها وتفاعل الأطفال معها إلا إن بعض هذه الأغاني مقحمة على العمل الدرامي، والبعض الآخر تم توظيفه لخدمة الدراما مثل أغنية «مين حبيب بابا» لمحمد هنيدي من فيلم عندليب الدقي، أو أغنية «بنحب الجدة دودي» لياسمين عبد العزيز من فيلم الدادة دودي، ولكن التساؤل الذي يلح على أذهاننا: هذه الأغاني الحديثة للأطفال والتي شارك الأطفال في صناعتها، ورددها العديد من الأطفال على مستوى العالم العربي، هل هذه الأغاني في الألفية الجديدة تقدم شيئًا يفيد الطفل وتساهم في تهذيبه أو في ترسيخ قيم اجتماعية هامة مثل احترام الكبير والانتماء للوطن وتقدير المعلم والتعامل بلطف مع الطبيعة والأشخاص، وعدم الاعتداء على النبات وقطف الزهور، وعدم إيذاء الحيوان؟ وهل ناقشت أغاني الطفل قضاياه ومشاكله التي يتعرض لها وساعدته على مواجهتها، مثل التعامل مع مشاعر الغيرة والأنانية، مواجهة التنمر، الخوف في حال انفصال الوالدين أو فقدان أحدهما؟
مؤخرًا؛ مع غزو الإنترنت لبيوتنا ضاعت معالم الطفولة بين منصات تعرض كل أنواع التسلية بدون مراعاة الفئة العمرية التي تشاهدها، فأصبح الأطفال يرددون الأغاني الشعبية وأغاني المهرجانات التي تحتوي على ألفاظ خادشه ومعاني لا تتناسب وبراءة الطفولة، واختفت أفلام الأطفال، وبالتالي ساهم ذلك في اندثار

أغنية الطفل، واتجه البعض لاستغلال الأطفال الموهوبين في الترويج للون معين من الغناء الشعبي، وكان من أبرزهم الطفل محمد أسامة في أغنية «الغزالة رايقة» من فيلم «من أجل زيكو»، وهي الأغنية التي شارك في غنائها كريم محمود عبد العزيز وتصدرت وسائل التواصل الاجتماعي (التريند) لفترة طويلة.

بعد هذا العرض لمراحل تطور أغنية الطفل منذ الخمسينيات وحتى وقتنا الحالي، نكتشف أن التغير الذي طرأ على أغاني الأطفال لم يكن في صالحها، وأنها توقفت عن تقديم رسالتها منذ الثمانينيات، ولم تفِ بالغرض منها في تقديم شكل غنائي يكون له دور في تنمية شخصية الطفل وعرض قضاياه والتواصل الفكري والوجداني معه، ساهم في ذلك دخول الإنترنت للبيوت والتغير في تركيبة الطفل المصري والعربي.

ختامًا ندعو ونناشد صناع الأغاني من مؤلفين وملحنين ومطربين بتقديم دراما غنائية للطفل ترتقي به وتنتشله من طوفان الانحدار والعشوائية الذي يصطدم بها على المنصات الإلكترونية، ونطالب وزارة التربية والتعليم والمسؤولين عن وضع المناهج التعليمية للطفل بالاهتمام بهذا الجانب التربوي المهم، والذي يساهم -بشكل كبير- في التعليم والتوجيه وزرع القيم النبيلة ○



عبد المنعم مدبولي في أبنائي الأعزاء شكرًا



أنور وجدي وفيروز



